Das junge Deutschland

Dritter Jahrgang Nr. 2/3

Sechster Jahrgang der Blätter des Deutschen Theaters

Der Untergang des Abendlandes

Von Ludwig Marcuse

Es charakterisiert das geistige Stadium, in dem wir leben, daß das kulturphilosophische Buch das Buch unserer Zeit geworden ist. Jahrtausende gesehen aus der Vogelperspektive; alle fünf Erdteile von einer Höhe betrachtet, daß ein Blick Alexandria und Berlin umfangen kann; die Details der unterschiedlichen Kulturäußerungen so dicht nebeneinander gelagert, daß das Gewebe vor dem Faden sichtbar wird: das ist die reife Frucht moderner historischer Zusammenschau, die mit Herder und Goethe begann und in einer romantisch-historischen und wissenschaftlich-historischen Epoche sich auswuchs.

Heute ist es Mode, diese reiche Entwicklung nur noch unter der Scheuklappenperspektive einer ihrer Konsequenzen zu sehen: sie nämlich als Historismus mit der Behauptung zu verdammen, daß sie von einem anämischen, senilen Menschentyp getragen würde. Man vergißt eben immer wieder, daß Historismus ein Verfalls-Symptom, aber kein Verfalls-Motiv ist. Tatsächlich lebte in den Führern dieser Entwicklung, die von Herder bis zu Diltey reicht, das Gesicht eines durch reiche geschichtliche Erlebnisse gereiften, weise und milde gemachten Menschen. Es ist das Humanitätsideal der klassischen Epoche, das nur schließlich verdorren mußte, als die Seele Herders und Humboldts starb. Nachdem so das Band, das die periphere wissenschaftliche Kleinarbeit mit dem Seelenzentrum verband, zerrissen war, wurde aus dem schaffenden Historiker der mechanisierte Betrieb des Gelehrten; und wenn ihm auch scharfsinnigste und spürendste Wissenschaftler in Massen erstanden: Scharfsinn ist noch nie kulturschöpferisch geworden.

Daß wir heute mit besseren Mitteln ausgerüstet, als vor hundert Jahren Hegel, das Gewebe der menschlichen Geschichte betrachten können: das verdanken wir doch vor allem diesen vielgeschmähten Gelehrten, und zu mancher umspannenden, heute phrasenhaft gebrauchten Kulturkategorie haben sie in exakter stiller Arbeit das solide Fundament gelegt. Daß wir aber wieder den Elan haben, aus der bedrückenden Fülle der Details herauszuschnellen, zu Gipfeln, von denen uns der souveräne Blick gegönnt ist; und daß wir abermals den Mut zur Deutung und zum prognostischen Befehl haben — das allerdings verdanken wir dem neuen mit der Jahrhundertwende beginnenden Schicksal, das uns vielleicht zu einem der gottsucherischsten Geschlechter macht; das uns den historischen Sinn gelassen, aber dazu die Abscheu vor dem Historismus eingepflanzt hat. Und so sind wir historisierende Aktivisten geworden: an die Vergangenheit gebunden und der Zukunft zugekehrt, rückwärtsblickende Vorwärtsblicker. Wir sehen die große Erbmasse des historischen (intellektuell durch Typenbildungen schon be-

herrschten) Stoffes als Material philosophischer Deutung und ethischer Zielsetzung an. Aber das ist nun das ganz einzigartige unserer Zeit: daß ihr mit dem Willen zur Form nicht auch die Gnade zur Form verliehen ist, daß wir wohl wollen, aber keinen (metaphysischen!!) Willensinhalt haben und so unsere ganze ungemessene Energie in periphere Ziele einmünden lassen müssen (etwa: Wirtschaftsutopien!).

Dies Signum einer Zeit, die das Ziel postuliert und doch kein Ziel gebären kann, die auf die Sinndeutung immer hinstrebt und in der Phänomenologie immer stecken bleibt, trägt auch Spenglers „Untergang des Abendlandes", wenn immerhin äußerlicher aufgeprägt als die Schriften etwa Simmels und Hammachers, in deren Sätzen etwas von dieser Aura einer abdämmernden Kultur eingefangen ist.

Spengler, der das Untergangsthema mit dem größten Tatsachenaufwand variiert, ist mehr um dieses Aufwandes und der logischen Schienung außerordentlich umfangreicher Tatsachenmassen willen bemerkenswert, als wegen des positiven Ziels, das er auf Grund seiner Diagnose unserer Situation proklamiert. Fachleute aller vier Fakultäten und aller hundert von Spengler ineinander gewirkten Disziplinen mögen richten, ob hier mehr anmutig-subjektive Assoziationen eines umfassenden Gedächtnisses oder historische Verknüpfungen von wirklichem Belang vorliegen: die Intuition der logischen Grundstruktur des geschichtlichen Lebens entzündet sich immer nur an den Einzel-Tatsachen und benützt sie dann als Aushängeschild, ist aber mit ihnen nicht auf Gedeih und Verderb verbunden. Die Mechanik dieser alle Tatsachenfülle zusammenhaltenden geistigen Scharniere ist nun nicht so original, wie Spengler oft in einem verletzend prahlerischen Tone kundtut: Diltey und seine Schule üben seit lange stillschweigend die Praxis historischer Morphologie, und Diltey war es, der die gegensätzliche Grundhaltung der Seele im Erkennen und Erleben begrifflich formuliert hat; Rückert hat in einem entscheidenden, systematischen Werk schon die naturgesetzliche und historische Ordnung der Dinge als Methodengegensatz erkannt; seit Lamprechts großer deutscher Geschichte ist es mit der Alleinherrschaft der politischen Tatsachen in der Charakterisierung einer geschichtlichen Epoche endgültig zu Ende; Kurt Breysig hat in seiner Schrift „der Stufenbau und die Gesetze der Weltgeschichte" vor anderthalb Jahrzehnten mit dem Altertum-Mittelalter-Neuzeit-Schema aufgeräumt und Spengler „vorweggenommen", wenn er die Geschichte der Antike ebenso wie die der romanisch-germanischen Völker in Altertum, Mittelalter und Neuzeit zerlegte; und Nietzsche war es, der die individuelle Gestalt (die bei ihm allerdings Persönlichkeit, nicht überpersönliches Individuum ist) so verabsolutierte, daß die übergreifenden Sachzusammenhänge zerfielen, bei den Persönlichkeiten unterschlüpfen mußten und so die Moral in individuelle Moralen und die Religion in individuelle Religionen zerspalten wurde. Man sollte wirklich seinem eigenen Werk nicht den Ehrentitel einer kopernikanischen Tat beilegen, wenn man sich seine Suppe hat vom Zeitgeist kochen lassen. Außerordentlich bleibt die souveräne Macht der Herrschaft über ein weites Reich von Tatsachen; von künstlerischer Phantasie zeugt die unerschöpfliche Kombinationsfähigkeit. Aber wo steckt auch nur ein Gran origineller Linienführung in diesem Grundriß: es gibt keine Menschheit, es gibt nur Kulturindividualitäten; eine ägyptische und eine arabische; eine griechische und eine abendländische. All diese Lebensgebilde haben Jugend und Reife und Verfall; und ein jeder Moment im Leben einer solchen Kultur ist ein Produkt aus Alter und Individualität? Die Spenglersche Mischung der von ihm vorgefundenen Ingredenzien ist keine Synthese geworden. So löst er den Streit: ob die Geschichte eine Gesetzeswissenschaft oder die Beschreibung individueller Gebilde ist, nur scheinbar synthetisch. Aeußerstes Merkmal: sein bewußter Wille steht mit seiner tatsächlichen Lösung in Widerspruch; er glaubt, den systematischen Anspruch des Gesetzes a limine abgewiesen zu haben; während er doch zwar das einzelne Kulturgebilde der Umklammerung durch Naturgesetze entreißt, aber die Gesamtheit aller Kulturorganismen dank der Strukturgemeinsamkeiten ihrer Lebensabläufe dieser Umklammerung anheim gibt. Und diese Auflösung der Geschichte in Geschichten hat noch eine weitere Konsequenz: daß die Verfilzung der Kulturen, daß selbst Teilfortschritte innerhalb der Menschheit, daß das Bestehen von alle Kulturen übergreifenden Problem- und Lebenszusammenhängen geleugnet wird: als wäre nicht unsere abendländische Seele eine andere, wäre nicht in ihr Antike und Christentum; als wären nicht seit irgend einem Rhamses eine unendliche Reihe von Vorwärtsentwicklungen festzustellen, so problematisch auch ein metaphysischer Gesamtfortschritt sein mag; und als verhielte sich nicht etwa der exoterische Charakter unserer Mathematik zur griechischen Elementarmathematik guten Teils wie die Krone zum Fundament. Die Abdichtung der einzelnen Kulturindividualitäten gegen einander führt zu Absurditäten, die kategorisch die Rektifizierung des Weltbildes der isolierten Kulturindividualitäten fordern. Die leibnizische Idee der Mo-

nade ist hier — auf die Kulturindividualität übertragen — zum Eckstein gemacht; leider ohne Berücksichtigung ihrer Problematik, die doch schon längst ans Tageslicht gekommen ist. Sind auch die Spenglerschen Kulturmonaden nicht tür- und fensterlos, so doch auch von einer absoluten inneren aktiven Plastizität, also frei von jeder Möglichkeit der Passivität. Aber da nun Spengler nicht wie Leibniz und später Hegel die allen Monaden gemeinsame Gottsubstanz durchschimmern läßt (der bergson-simmelsche Lebensbegriff ist nur athmosphärisch da), so ist mit der Auflösung der Mathematik in Mathematiken, der Naturwissenschaft, Geschichte, Moral, Kunst und Psychologie in verschiedene Stile, über denen kein Gut, Wahr und Schön schwebt, der Bankrott des Wahrheits- und Gerechtigkeitsstrebens der platonisch Gesinnten aller Jahrhunderte erklärt. Aber es setzt nun auch hier jener Mechanismus ein, durch den noch alle Relativisten (auch der große Hegel!!) die Möglichkeit gefunden haben, wenigstens das Absolute in ihrer Wahrheit zu retten, und zwar funktioniert er bei Spengler so: wäre ein jedes Kulturgebilde bis in seine tiefste Schicht individuell, so wären es auch die Spenglerschen Gedanken; aber in jener anderen Schicht sind wir dieser Individualität enthoben, welche den allen gemeinsamen Lebenslauf enthält; es ist die Schicht des Absoluten, die Schicht dessen, was überhalb oder unterhalb der Individualität liegt. So hat weder seine Konstruktion noch sein Prognostikon für unsere Zeit nur relativen Wert, da er ja sich aus der individuellen, also relativierenden Atmosphäre ins Unbedingte heraufheben kann. Auch bei ihm ist, wie in jedem geschichtsphilosophischen Prognostikon, zweierlei verschmolzen: will und muß; amor fati! Und unser Muß ist: einer Epoche der Zivilisation verfallen zu sein. „Also" sollen wir Mechnik statt Lyrik, Marine statt Malerei, Politik statt Erkenntniskritik wollen. — Plötzlich fällt von uns alles logische Sinnieren über die Willensfreiheit und das Ethos des gemußten Ja; metaphysische Möglichkeiten und Unmöglichkeiten beängstigen uns nicht mehr; wir sehen nicht weiter auf die dialektischen Windungen, auf denen dieses Ungetüm von Resultat emporgeschraubt worden ist und mit der ganzen Kraft, die in uns ruht, auch noch andere als die papiernen Barrieren Spenglers zu überspringen, lachen wir dieser schönsten Karikatur: daß wir, einmal am Ende, als Turnlehrer oder Sergeanten oder Koloniengründer zu Grunde gehen sollen; denn Spengler will nicht, daß wir Gott suchen, da wir ihm kein neues Bild mehr im Pantheon der Geschichte aufstellen können. Aber: was Kant nicht einmal im schmalen Bereiche des Intellekts vermochte, eine endgültige Grenze zu setzen — Spengler wirds wahrhaftig nicht erreichen, daß unsere Seele ihr rätselhaftes Leben einer mageren Theorie opfert. Selbst auf die Gefahr hin nicht, daß sie mit Ihrer Majestät der Entwicklung kollidiert; denn die Sehnsucht währet ewiglich! —

Drei Gedichte

Von Victor Wittner

Irrlicht am Tag

Im zweifelhaften Licht der Atmosphäre
Entgleitet Welt nachmittags zur Schimäre:
Die Sonnenstrahlen kommen plötzlich krumm,
Und da und dort entstehen Finsternisse.
Die dreistockhohe Häuserreihe wird Kulisse,
(Wenn jetzt ein Wind heraufkommt, fällt sie um).
Die Hitze ebbt auf einmal und wird seicht.
Die Luft ist dünn und wie auf Bergen leicht
Zu spalten. Eine Stille ohne Maßen
Höhlt die müden, sonntagöden Straßen.

Die Sonnenfarben können sich nicht mehr vertragen
Und springen auseinander aus dem Mutter-Weiß,
Wollen sich heute frei ins Leere wagen:

Nun tanzt ein Rot, ein Gelb, ein Blau allein im
Und schwächre Farben, bisher nur Gesellen [Kreis.
Der reichern, huschen abseits, ringeln, schnellen
Uebermütig, froh der eignen Frische,
In den Luftraum, blind wie kleine Fische

Das entbundne Flimmervolk! O welche Wirrnis!
Jedem Ding entflieht sein Tagesfirnis,
Seltsam weilt's im bunten Farbenrausch,
Ungewiß und zauberisch und nicht zu glauben,
Schwindet schon gemeinem Sinn und Taggebrauch
Unter den Irrlichtern, die's entstauben.

Was sind das für Zeichen jetzt am hellen
Tag, die plötzlich diese Welt entstellen?
Kam die Sonne aus dem Gleichgewicht,
Daß sich ihre Weisheit prismisch bricht?
Verraten hat der Himmel den Kalender,
Der Juli ist betrogen und erbleicht,
Weil er nicht halten kann die Strahlenbänder
Und Schwäche, Angst und Frösteln ihn beschleicht.

Die Lust am Wetterwechsel muß dir schwinden,
Der Elemente Ohnmacht lähmt auch dich.
Der Himmel scheint allmählich zu erblinden:
Du schaust zur Sonne und spürst keinen Stich,
(Doch nicht verstellt sie eine Wolkenherde) —
— Flieht die Sonne oder flieht die Erde?
Bald ertrinken wir in Dunkelheit,
Und im kalten Raum erlischt die Zeit.
Unheimlich ist die Leere, die dich kühlt,
Es stockt das Blut, den schlechten Luftdruck spürend

Da — stürzen schon die Strahlen hitzeschürend.
Die Luft verbreitet mählich sich. Es schwült.
Die Farben haben sich zu Weiß gemengt,
Und wie die Sonne nun den Sonntag sengt
Und dicht mit Licht die weiten Straßen sprengt:
Ist alles wieder in den Juli eingerenkt.

* * *

Gewitterankunft

Plötzlich streicht übers schläfrige Land ein Ahnen
Schwarzes Vögelvolk eilt schreiend nach einem
Versteck.
In den Dörfern beginnen Glocken zu mahnen,
Doch ihre Stimme tönt hohl vor Schreck.
Schwangerer Wolken Gewimmel
Ist am Himmel
Dunkel angeschwollen,
Zornige Donner rollen:
Aber noch fällt kein Regen auf die hitzezernagten
Schollen

Irgendwo springt ein Wind hervor, die Wolken
zu jagen,
Sinnlos vor Angst wirbeln Reihen von Staub.
Die Ableiter auf hohen Dächern ragen
Flammend vor Gier nach rotem Blitze-Raub.
Die durstige Erde harrt auf den Wolkenkampf.
Schwüle hält das Land umklammert im letzten Krampf — —

* * *

Toter Mittag

Hitze bläht sich und will in die Häuser hinein.
Der Fenster Gardinenlider fallen herab
Und wehren das weiße, lautlose Feuer ab:
Die Häuser schließen die Augen und schlafen ein.

Statt abzukühlen die glühende Gassenfront,
Verkriechen sich die Winde unterm Horizont.
Auf der öden Straße liegt die Gewöhnlichkeit
Nackt und schamlos und reckt sich gähnend breit.

Alle Wünsche, Pläne, Hoffnungen trocknen ein,
Fallen von mir wie dürre Blätter vom Baum,
Lassen mich mitten im tückisch glühenden Raum
Leer traurig allein.

In dieser Generation

Von Alfred Wolfenstein

Eine [in der „Neuen Rundschau", Märzheft, veröffentlichte] Arbeit „Die Entweihung der Gewalt" rief Briefe an mich hervor, auf deren wesentliche Fragen ich hier antworten möchte. Meine Arbeit galt jenem alten aber blühenden Halbmenschentum, das entweder mit geistloser Korporalität oder mit körperlosem Intellektualismus das Leben lenken will; — und seiner Ueberwindung: Ein anderer Mensch wird auferstehen, er wird an Stelle der Gewaltsamkeit jener Einseitigen, die mit Kopf oder Arm die Welt zwingen wollen, — die Welt fühlen! Verwirklicher seiner Welt! Die Erde wird im bloßen Geisteswort nicht lebendig und der Geist nicht in der handgreiflichen Waffe. Verwirklicher ist der Ganzlebendige, in dem Leiblichkeit und Geistigkeit einander unausschaltbar durchdringen.

Diese nur vorläuferisch ausgedrückte Meinung geht auf kein Uebermenschentum. Denn nicht stark oder schwach ist hier die Frage sondern voll oder halb. Die Menschenart des neunzehnten Jahrhunderts wurde kraft jener Einseitigkeit zu den tüchtigsten militärischen oder bürgerlichen Aeußerungen fähig, — innen zu jeder Fülle unfähig. Indem die eine der Kräfte, Körper oder Intellekt, sich die andere ersparen kann, macht sie sich das Leben unecht leicht, das Wirken leer, weil die innen zeugende Umarmung fehlt. Solcher Entwicklung verdanken wir unsere Zivilisation, die Halbwelt.

— Da aber dann auch von dieser letzten Generation nichts mehr zu erwarten sei: warum wende sich meine Arbeit noch an sie? Und könne überhaupt jemand aus dieser Generation mit letzter Wahrheit deren Elemente angreifen? Auf diese nahen Fragen erwidere ich:

Nur jemand aus dieser Generation! Immer kommen (ich vergleiche nur um des Problems willen) gerade aus der Mitte einer Menschenart ihre überzeugtesten Bekämpfer. Die sozialistischen Verkünder

stammten vom Bürgertum; sie verließen es, denn sie hatten es von Ursprung an wirklich erlebt. Sie wußten, worin es gegen das Göttliche verstieß. Von sich selbst wußten sie es, und so standen sie wahrhaft um der Anderen willen auf; da sie gegen sich selbst aufstanden. Jesus erhebt als Jude am höchsten und selbstsichersten über das Altjüdische. Denn er überwindet es auch in sich. Der Widerspruch, der aus den eigenen Reihen kommt, muß der tiefste sein. Er ist die schlackenloseste Vereinigung des Ichs mit dem Ideal.

Aber notwendiger ist eine Erklärung, warum meine Arbeit den zweispältigen Typus dieser Generation zu verwerfen und zugleich noch auf sie zu hoffen scheint:

Unsere Zeit durchbricht mit einem besonders jähen Wechsel die Elemente im Lebenslauf des Einzelnen. Aus Kindheit in Betrieb, aus Natur in Großstadt, aus jedem Frieden in jeden Krieg, — von zweiweltlicher Kluft allzu scharf und früh angeschrien: Vielen, die an diese zweite Periode ihres Lebens denken, ist, als sei ihr Herz damals bis ins Haupt — fortgeschritten. Die restlos eingerichtete Welt gab und wünschte nur Bewußtsein, Selbstbewußtsein, Menschbewußtsein. Im Drängen von Großstadt, Großzeit, begegnet der Mensch unausweichlich dem Menschen, mißt sich gierig ausschließlich mit dem Menschen, mißt alles an ihm. Das Absolute verschwindet unter der Zahl der Zusammensetzungen, unter Pflastersteinen, Relativismus des „Menschlichen" erstreckt sich vom Himmel durch die Welt zur Hölle. Selbst „Gott ist der Mensch, auf den wir hoffen."

Aber Schöpfung gab schon ihre Gegenzeichen. Die neue Dichtung, zumal die lyrische, der persönlichen Wahrheit nächste Kunst, bejaht den Ursprung aus dieser Zeit nicht: Sie kämpft mit ihm. Tiefer als der Ursprung liegt ihr Kämpfertum, und ist ihr Ursprünglichstes. Darüber erscheint das Intellektualistische wie eine vorübergehende Kruste, manchmal wie der unausweichliche Schutt eines Einsturzes. Eine verborgene Schicht läßt sich ahnen — Körperlichkeit, Kindlichkeit, Einfachheit, Gefühl, unverbraucht. Bei Anderen aber ist im Gedicht der Kampf selbst zu sehen. Zwischen Kindheit und Erwachsenheit, Bewußtsein und Herz, Gier und Gemeinschaftlichkeit: rauschende Kluft starrt und fließt, und der Bogen neuer Form ringt um ihre Ueberwindung. Das würde freilich nicht genügen, denn nicht das neue Gedicht sondern unsere neue Gestalt wollen wir sehen —: Aber das um diese Gestalt kämpfende Wesen dieses Gedichts eröffnet schon beispielhaft das kommende Leben. Die Gefangenen des von Hirn und Heer umstachelten Zeitalters wollen wieder in freie Sphäre durchbrechen!

Sie werden dann nicht die Alten sein. Denn sie haben auch diese Stufe der Zeit nicht umgangen. Hindurchgeschritten ist ihre erste und neu sich regende Natur durch Qual und durch Lehre der zweiten Zivilisationskräfte, hat geduldet und erkannt. Ihr Blut hat den breiten, doch für sich allein still stehenden See des Willens durchflossen und so ist es reif für das Weltmeer-offene Gefühl. Für das All im Innern — des Verwirklichers nach außen!

Das also sind bereits in dieser Generation die Menschen, denen sich Forderung und Erwartung noch zuwenden kann. Sie befreien von jener jetzt umlaufenden selbsthasserischen Verwerfung, als sei hier nur ein beflecktes verbrauchtes Geschlecht, das für die Zukunft nicht mehr zähle. Spätere mögen neu mit mozartischer Einheit geboren werden, — aber schon der Kampf dieser Lebendigen offenbart wie man wird, was man ist: Naturen und Schaffende, die nicht das Gesetz des Geistes umgehen können und zugleich nicht das Gesetz der Erde!

Evoe!

(Aus dem „Buch der Mumien")

Von Theodor Fanta

Selbst der Götter! gelbe Stiefmütterchen
Des Nachthimmels. — Rot beseelte Wolken wehen
Im Westen, deine Augen, Engelflitterchen,
Macht des Willens, Macht der Götter! — Vergehen,
Spricht Mond, Brüderfreundschaft klüftend,
Aus Elends Armut Mutterleib vergiftend:

Schwarze Nacht ist weise,
Ich bin das Ohr der Nacht.
Nacht ist in allen Seelchen Sonnenkreise,
Ich bin das Ohr der Nacht.
Nacht ist Kaiser der Demut,
Ich bin das Ohr der Nacht.
Nacht ist Priesterleib: Blut!
Ich bin das Ohr der Nacht.
Nacht, des Elends, der Armut Schutzes,
Ich bin das Ohr der Nacht.
Nacht, Priestergesang des Schmutzes,
Ich bin das Ohr der Nacht.
Nacht, Gebet der Schönheit,
Ich bin das Ohr der Nacht.
Nacht, Weib, Sündenarmuts Feigheit,
Ich, ich bin das Ohr der Nacht.

Sonne! Sonne! — Erde dehnt sich als Schlange —
Trunkenheit, ich bin das Ohr der Nacht.

Nachtwasserkünste schäumen;
Ich bin das Ohr der Nacht.
Ueber das Meer sehnt sich Mittags golden glühende Wange —:
Ich bin das Ohr der Nacht.
Purpur Paradieses Schöpfungsbrunnen speit
Wein der Schönheit.
Nackt steiget Mond:
Ich bin das Ohr der Nacht.
Nachtheimchen zirpt munter,
Monde gehen pupur unter —
Erde steht stille:
Ich bin das Ohr der Nacht.
Nachtkinder singen, weiße Wolken schweben
In Seligkeits Fülle:
Ich bin das Ohr der Nacht.
Nachthexen kleben
An Samen der Schönheit:
Ich bin das Ohr der Nacht.
Nachtsamen fället schwarzer Erde Neid —
Harfenleib meiner Hände stirbt.
Ich bin das Ohr der Nacht.
Nachtfeuchtigkeit lacht durch die Bäume als Morgenrot,
Ich, ich bin das Ohr der Nacht.
Nachtschmutz der Bäume webet den Tod.
Fruchtbarkeit! Weh! Weh! — Wetterleuchtensnot.
Ich bin das Ohr der Nacht.
Nachtsturmesglocken: Regen! —
Schmutz der Bäume webet den Segen,
Webet mir Gottheit das Netz:
Bachus stirbt!
Ich bin das Ohr der Nacht.
Friede. Gott Licht!
Ich bin das Ohr der Nacht.
Nacht, Nacht trinkt meiner Seele Kleid,
Schönheit, ich,
Ich bin das Ohr der Nacht.

Ungeborene Frucht, Gott Schöhnheit —
Zwerge, Mondeslicht spinnend, tragen mich
Singend über das Meer: Ich; tragen den Baum
Des Abgrunds, der Parzen; Sphynxtempel
Thronet in großer Wüstennacht, wie du, der Menschheit Raum:
Grüne Wiese der Seligkeit —
Harfen tragen mein Hochzeitslied
Durch silberne Sphären,
Posaunen verkündigen Dich,
Deine Brüste, Weib; dein Leib, goldener Herbstozean
Der Sonne, ist die Rebe von tausend, tausender Trauben;
Küsse perlen von deinen Scharlachlippen
Im Nachtmeer silbernen Mondes — Sterne klag en

Der Baum, der da steht, Eisen und Wein
In meiner Seele,
Breitet Aeste über weißen Himmel, Wurzeln zur Tiefe,
Verkündigt dich, reife Frucht: Goldener Herbst!

In meinen Adern fließet kein Blut,
Meine weisenden Augen blenden goldene Sonne:
Fieber saget ihr Menschen. — Menschen,
In meinen Adern fließet kein Blut!

Meine weisenden Augen blenden goldene Sonne:
Armut, Sturm der Schönheit,
Regen saget ihr Menschen. — Menschen,
In meinen Adern fließet kein Blut.

Götter der Nacht! ihr Tage. — Tage
Verbrennen als Jahre — Sphynx Tempel — —
Ueber die Wüste schreitet eine Riesentrommel,
Knöcherne Schlegel schlagen das Lied:
Wein! Goldener Wein!

Wein! Goldener Wein!
Trinket die Quelle des Paradieses,
Trinket den Wein der Gottheit,
Trinket, ihr Götter! Götter!
Altar und Priester der Menschheit.
Wein! Goldener Wein!

Wein! Goldener Wein!
Deine Brüste, Magd, sind wie Augen
Des Greises, deine Brüste, Magd,
Sind wie goldene Stoppelfelder des Morgens
Wo weiße Gänse weiden; o Morgenjagd!
Wein! Goldener Wein!

Wein! Goldener Wein!
Dein Leib in meinen Händen blüht
Wie Ananas, dein Leib entkleidet
Den Mondesglanz, dein Auge sprüht
Trunkenheit, die in den Strömen schäumet —
Wein! Goldener Wein!

Wein! Goldener Wein!
Harfen winden durch weiße Sträucher
Den Klang, Geigen singen: Hunger! Deine Stimme
Klingt wie Orgelchorälengesang!
Hymnus der Nacht stirbt. Das Meer
Wälzt sich im Sonnenmorgengesang.
Wein! Goldener Wein!

Wachet auf! Wachet auf!
Ihr Götter! Das Eis, ihr Götter,
Singet, das Eis am Meere preiset mich,
Brichet mich,
Donnert mich
Und verkündiget
Mich!

Meine Augen schmelzen die Sonne.
Wein! Goldener Wein!

Lehmbruck

Von Theodor Däubler

Die Ueberlieferung liegt zertrümmert: seit mehr als einem halben Jahrhundert! Schon aber rüsten sich Vereinzelte, eine neue Kunst aufzurichten. Noch schwerbeladen mit Erinnerungen, dennoch durchaus entschlossen, eine neue Welt der Seele hervorzuzaubern! Ein, in diesem Sinne, sehr Bekümmerter war Wilhelm Lehmbruck. Er hat seine Kunst immer ganz ernst genommen und wollte sich zentral in den Kern europäischen Schaffens hineinstellen. In seinen besten Werken träumte, tastete er sich jedoch an dieses Ziel nur zaghaft heran. Schüchtern, oft traurig . . . . dem eignen Willen ergeben . . . . . entstanden so seine weichen Stimmungen, in weibliche Gestalten gehüllt. Seine eigentlichsten Schöpfungen sind nämlich gleichnishafte Gebilde, die frauenartige Körperformen angenommen haben. Seine Aufrechten sind oft noch mannequinhaft: sie wissen kaum etwas von natürlicher Elastizität; Unbefangenheit steht ihnen noch bevor. Eine seiner letzten Schöpfungen in weibliche Körperhüllen ist in Wirklichkeit vielleicht eine Genesende: tatsächlich handelt es sich jedoch um das Gehenlernen neuen Kunstformens. Gar viele Werke Lehmbrucks erscheinen sogar in ihrer Langgestrecktheit oft nur embryonale Eingebungen zu sein. In Ausstellungen seiner Plastik begegnet daher das Auge Schrittmacherinnen, rührenden Unfertigkeiten! Aber wie sicher weiß eine der Weibesgestalten im Saale zu knieen: von früher her. Sie ist noch gotisch verzückt. Aber die Lieblichen, die noch nicht schreiten können, sind anmutiger! Seht doch, wie so eine Erwachsne sich scheut, den ersten Schritt zu tun: wahrhaftig eine langsam Genesende! Vollendet ist bei Lehmbruck die Büste. Ein üppiges Weib: wundervoll durchgebildet. Sie blickt leicht traurig um sich; sieht schon ein graues Allerhand im Kreis gedeihn. Sie nickt allem Sich-Erlebenden zu. Es scheint sogar, sie möchte auch etwas flüstern, versagt sichs aber gern. In der Bildhauerei: ein Wort, das man verstummen läßt. Wie trefflich!

Lehmbrucks Seele weiß viel vom Weib. Er liebt sein Geheimnis: verkündet, daß er es nicht offenbaren kann. Keineswegs aus Unvermögen, sondern aus freudig-innigem Gefühl, Unverletztes keusch für sich lassen zu wollen. O dieses Still-bleiben! Ein Vermächtnis an uns, gelingt ihm eigentlich ohne sein Wissen. Ohne bewußtes Dazu! Daher der große seelische Reiz seiner Plastik. Etwas ruinenhaft mutet das Schattenspiel solcher Bildwerke an: aber es gibt lebendigste Ruinen, die kein Verfall sind! Ueber uns kreist der Mond.

Christian Rohlfs

Von Willi Wolfradt

Ein Siebziger im Kreise der Jüngsten, jünger als Alle an Verve des Bluts, spontan, üppig, glühend, schwebsam wie kaum ein Zweiter; dabei aber voll Reife und Ausgegorenheit, erfüllt, ohne satt zu sein, vollendet, und doch nicht erstarrt, ein Greis, aber ein funkelnder, singender, sehnsüchtiger Greis. Hätten nur alle, die sich zu den Vorkämpfern der neuen Generation zählen, einen Tropfen seiner herrlichen Unruhe mitbekommen, die in ihrer freudigen Lebendigkeit gleichwohl das meisterliche Maß, das Ausgewogene eines schönen Abends hat und ruhevoller ist als irgend eines Heutigen Wesen.

Es ist mit Christian Rohlfs, den man heute feiert und dem die staatlichen Sammlungen in Berlin einen Jubiläumssaal eingeräumt haben, seltsam ergangen. 1849 im Holsteinischen geboren, Bauernsohn, muß er sich in Armut durchschlagen, um als Fünfundzwanzigjähriger an die Akademie zu Weimar zu geraten und dort für 26 Jahre zu versinken. Osthaus rettet ihn nach Hagen in belebtere Atmosphäre, aber alles bleibt schwer, unstät und letzten Endes fruchtlos, bis schließlich im höchsten Alter der Genius sich durchsetzt, gegen Materie der Persönlichkeit, gegen die Langatmigkeit der Entwickelung, gegen die Spröde der beschenkten Umwelt. Und heute ist Rohlfs der stille König derer, die Zukunft in sich wissen, erhaben über den Manieren einer „expressionistischen Mode", nicht in Formel zu sperren, frei und großzügig und voll innerem Halt, Beweis dafür, daß Jugend kein biologischer Begriff und zahlenmäßig begrenzbare Zeitspanne ist, sondern eine Potenz, die auch Weißbärtigen erst höheres Dasein verleiht.

Seine stilistische Route ging zunächst durch einen grauen, recht trockenen Ton, der freilich einmal kühner angemutet haben mag, als er heute in der staubfeindlichen, farbgierigen Zeit des neuen Sehens wirkt. Es ist ein vornehmer Akademismus, ein nicht qualitätloser Atelier-Naturalismus, schüchtern, harmlos, sauber, mitunter nicht unfein in der landschaftlichen Stimmung. Von dem, was der Maler noch erwartet, ist nichts zu merken; seine Bilder sind Nachkömmlinge einer einst starken Tradition. Die Dinge von 1904 ab zeigen jedoch ein ganz anderes Gesicht. Der Künstler ist durch den Pointillismus, durch die Welt stäubender Farbtupfen, durch die Confettischlacht des Neo-Impressionismus hindurchgegangen, hat die Art des ihm persönlich bekannten Seurat, die ihn um 1900 besaß, zu einer eigenen Form erweitert, zu einem frischen, hellen, kräftigen Sprudeln sich verflechtender Farbwellen, zu einer kurvigen Pinselschrift, die mit lebhaft bewegter Hand ein unermüdliches Strömen und Verschlingen pastoser Streifen lichter Koloristik hinsetzt. Die prismatische Reinheit der Farbe ist Neoimpressionismus; sie gerade muß das erschütternde und umwälzende Erlebnis des Künstlers gewesen sein, der nie wieder ins Graue, Tonige, Schüchterne zurücklenkte, sondern bis heute zu immer stärkerer und ungetrübterer Farbigkeit emporwuchs. Formal schlug Rohlfs dann einen Mittelweg etwa zwischen van Gogh und Munch ein, oder anders ausgedrückt: sein Stil hielt die Wage zwischen einem jede Linie mit größten dynamischen Intensitäten erfüllenden Stil heftiger Impulse, — und einem mehr magisch gebundenen, in dem die Kraftströme die Dinge mehr umkreisen als durchzucken. Ein eigentlich vulkanisches Temperament ist Rohlfs nicht. Der Ausdruck springt bei ihm nicht aus den Dingen, wirft, stößt, schüttelt sie nicht, sondern flutet in ihnen, webt sie ein in kosmische Geräusche, erschüttert ihr tiefstes Wesen. Um 1909 etwa haben die Landschaften bereits eine Tiefe der Auffassung, die zur Beachtung hätte aufrufen müssen. Alles ist zusammengefaßt, trunken von Wesen, schwankend vor Dasein. Einfachste Formen, fest umgrenzt mit dickem Kontur, von innen her ausgebuchtet, Symbole der Bedeutsamkeit an sich. Je fester, substanzhaltiger alles wird, umso lockerer, flockiger breitet sich das Inkarnat der Gesichte hin. Ein neuer Einfluß scheint dann von Thorn-Prikker, von der Gotik der kunstgewerblichen Erben des englischen Praeraffaelismus ausgegangen zu sein, die ohne letzten Ernst manche Forderungen des neuen Stils vorwegnahm und in ihrer dekorativen Stilisierung dem flächigen Empfinden, dem Wunsch nach Linienrhythmik, reiner Farbe und Transzendentalität entgegenkam. Doch das Licht, seine Glutkraft, seine Begierde, sich der Farbe zu bemächtigen, seine das Lineament letzten Endes doch überflutende Unbändigkeit läßt auch in dieser Zeit Rohlfs nicht zu einem Geschmäckler werden, wie es schließlich allen noch so begabten Jüngern dieser raffinierten Neugotik doch bevorstand. Das elementar Strömende, das Leuchten wie von oben her und doch wie aus den Dingen selbst heraus, bleibt dem Künstler unbenommen, um sich bald so mächtig durchzusetzen, daß alle an-

deren, zumal formalistischen Absichten ganz zurücktreten. Nun werden seine Bilder ein einziges Wallen und Kreisen des Raums, ein Auf und Nieder der Firmamente, ein Wogen von Licht, in das mit dumpfer Kraft der Substanz Häuser, Türme, Menschen sich hineinbauen wie umspülte Pfähle am Kai. Man kann gerade bei Rohlfs beobachten, wie stark das impressionistische Element der Anschauung im Expressionismus ist, oder, wie ich es lieber ausdrücke, daß es eine recht armselige Konstruktion ist, Impressionismus und Expressionismus in einen unbedingten Gegensatz zueinander zu bringen, als hätte nicht jede Auffassung- oder Vortragsweise die Absicht, Ausdruck eines Erlebnisses zu vermitteln, als bestünde andererseits das Neue etwa darin, daß man nicht mehr den momentanen Augeneindruck der künstlerischen Schöpfung zu Grunde lege. Zugegeben, daß man heute mit dem visuellen Eindruck im Allgemeinen freier schaltet, vielfach so frei, daß die Ausgangsgegebenheit aus dem künstlerischen Endergebnis gar nicht zu erkennen ist. Aber es besteht durchaus die Möglichkeit, das typisch impressionistische Augenerlebnis zu übernehmen und nur mit einem stärkeren Ausdrucksgehalt, besonders einem höheren Anspruch der dargestellten Dinge selbst zu erfüllen, d. h. bei gleicher optischer Einstellung den Bedeutungswert zu verändern. Man übersieht oft daß der neue Stil vielleicht in mancher Hinsicht zwar das Gegenteil des vorhergehenden will, in anderer jedoch nur seine konsequente und geradlinige Fortsetzung ist. Rohlfs ist Impressionist und Expressionist, beides in höchster Potenz.

Daß es gerade Monet gewesen ist, der ihn tief berührte, als er, ein Fünfzigjähriger, zum ersten Mal etwas von ihm sah, glaubt man noch heute aus Christian Rohlfs Schaffen entnehmen zu können. Lebte Monet noch und wäre er ein Mensch von der großartigen Wandlungsfähigkeit, die wir an Rohlfs bewundern, er malte wohl nicht sehr verschieden von der Art, die sich in den Darstellungen des Petriturms oder des Pauliturms in Soest manifestiert. Gemeinsam ist das Vibrieren der Luft, das feste, sogar die schwarze Farbe nicht scheuende Konturieren der Umrisse, die breite Fleckigkeit und Flockigkeit des Auftragens, das sich nicht bemüht, die Spuren der Pinselborsten zu verwischen, gemeinsam der architektonische Sinn, der sich nicht nur in der Behandlung der Bauwerke als Motiv, sondern vor allem in der Rhythmisierung der Bildfläche zu erkennen gibt. Schon bei Monet ist das Poröse, Plüschene, die Atmung der Fläche bis zu einem gewissen Grade vorhanden. Neu hinzugekommen ist nun freilich eine ganz andere, selbst heute noch einzigartige Leuchtkraft der Farbe, ein betäubender Duft von kosmischer Magie, ein Singen der Formen, demgegenüber Monet dürftig, allzuirdisch, bleiern wirkt. Während man mit Recht eine desillusionistische Formverfestigung als Kriterium des Neuen anspricht, wirkt Rohlfs gegenüber Monet als Auflockerung, Vernebelung, Verunklärung der festen Form. Wie von Licht und Farbe zermürbt, ja wanken gemacht, schwimmend im Raum und eingehüllt in Traum und Musik schimmern die Häuser und Türme bei Rohlfs. Ueberall schleiert der weiße Malgrund durch die leuchtende Samtigkeit der Farbe empor, so locker liegt diese auf, so skizzenhaft ungefähr ist das ganze angelegt. Andrerseits aber ist man doch berechtigt, auch bei Rohlfs den synthetischen Geist der neuen Kunst zu konstatieren. So ein Turm bei ihm hat ein ganz anderes Selbstbewußtsein, ganz anders setzt sich Geschoß auf Geschoß, ganz anders brandet das Außen gegen die körperliche Umschlossenheit, ganz anders fährt der Gestus des Baus auf und weist er in den Himmel. So eine Stadtansicht breitet sich im Vollgefühl der Horizontalität der Bewegung wie eine äsende Herde auf dem Boden aus, um die Türme desto kräftiger aufragen und deutlich das Gefüge der Luftschichten und Wolkenbänke nach ihrem Geheiß sich lagern zu lassen. Und wo der Turmhelm, das Giebelwerk der Häuser schwankt oder zittert, da ist es nicht unter dem Angriff von Wind und Licht, sondern aus dem Konflikt der Ehrwürdigkeit ihrer Vergangenheit mit dem Drang ihrer eigenwilligen Dynamik heraus. Das ungeheuer in sich bewegte Fluidum um diese Türme her ist nicht Prickeln und Flimmern der Atmosphäre, wie es die Franzosen mit delikatester Beobachtung zugeben mußten, sondern Emanation, Stimme des Turms, Eigenseele, die dem steinernen Gefüge Auftrieb gab und nun durch die Wände dringt, um zum Ewigen emporzuströmen.

So ist Rohlfs malerisch, im Sinne des Bewegten, Variablen, die Gegenwart des Erscheinungshaften Transzendierenden. Er ist es vollends darin, aus dem Duktus der Pinselzüge eine Art leichter Marmorierung zu abstrahieren, die alles ins Schwingen bringt. Es fällt wie Schatten von hundert Schilfhalmen oder Zweigen auf seine Leinewand, die dadurch ebenso labil wird, wie ein Waldboden oder eine Wasserfläche. Aus diesem Huschen welliger Konkavformen hebt sich mit plötzlicher Stärke die Gestalt, aber ohne brutal zu wirken, sondern wunderbar gemildert eben durch das netzhafte Geäder, durch die Textur des Vortrags. Das Ineinander von Gebundenheit und strömendem Leben, Rohlfs Geheimnis, beruht in diesem rhythmisch schwirrenden Gewebe von leichten Bogenlinien, das sich ähnlich schon auf den frühen Werken findet, obschon härter und ohne die Magie des Gleitenden.

Das Konkave ist Rohlfs Urform. Es buchtet seinen Pinselschlag im einzelnen, bestimmt die Umrisse, sowohl in älteren Perioden wie heute, wo die gehemmte und umso kräftiger drängende vegetabilische Macht seiner Gestalten geradezu aus dieser Grundhieroglyphe seiner Faktur herauswächst. Da ist etwa jenes Aquarell eines Hyazinthentopfes: starke grüne Blätter brechen aus dem die Kräfte sammelnden Topf empor, biegen sich federnd nach außen, um füllige weiße Dolden gleichsam nach oben zu heben. Das Bild, ein Wunder an Sparsamkeit, denn der helle Grund spricht mehr als die aufgetragene Farbe, ist ein Geflecht von konkaven Kurven, die sich im Hintergrund dunkel und eng verweben, zäh und geschmeidig als Blattpflanzen die Strebung zum Ausdruck bringen, um selbst in den zarten Andeutungen der Blütenformen, nur wie Duftwellen, wie das hauchende Echo der übrigen, gewaltigeren Kurven nachzuklingen. Daß diese Konkavität selbst einen spezifischen Gesichtstypus mit leicht aufgestülper Nase ausbildet, ist gewiß kein Zufall. Am unmittelbarsten jedoch und am fruchtbarsten wirkt sich diese Kurve aus in mehreren Tanzphantasieen von bezwingendem, faszinierendem und enthusiasmierendem Rhythmus. Da ist das Uebereinstimmen glutvoller Palette und kurviger Arabeske zu rauschender, wahrhaft dionysischer Bewegtheit entzündet; ein einfacher, weise verschränkter Bau aus Halbmonden nimmt die figuralen Silhouetten auf, ohne sie dekorativ zu schematisieren, im Gegenteil zur Steigerung der erotischen Spannungsgehalte ins Betörende. Der Raum tanzt, die Sphären bäumen sich vor Lust, Wirbel des Ewigen blühen dröhnend auf .

Rohlfs ist nicht der Mann der flirrenden, raffinierten Instrumentation, sondern des reinen, glühenden, einfachen Tons. Sein strahlendes Orchester ist nicht vielfältig, sondern holt seinen Reichtum aus der Intensität und aus der Freiheit der Abstufungsverhältnisse. Auf zwei oder drei Farben nur stehen die meisten seiner Werke, aber wie jubeln sie auf, wie rauschen sie prächtig, wie erhaben sind ihre Abdämpfungen inmitten solchen Glanzes. Sie sind niemals nackt; mögen sie noch so hell aufklingen, ein Schleier scheint eine noch weitere Steigerung stets zu verbergen, während mancher Andere mit an sich stumpfen Farben bereits sein Letztes zu geben scheint. Am bezwingendsten ist bei Rohlfs jenes irisierende Blau, das den Ozean beschämt. Der Soester Turm glüht in einem Gelb, wie es kein Maler je traf. Aber daß dieses Gelb nicht zum grellen Schrei entartet, sondern ein warmer Glanz bleibt, das rührt von jener rhythmischen Progression der Farbenintensitäten her, die denselben Ton nicht als steife Lackierung ausbreitet, sondern in sich stuft und schwellen macht, in diesem Falle also das wunderbar dichte Gelb aus Trübungen von Stockwerk zu Stockwerk zu immer reinerem Ton heraufhebt und mit dem tiefen Rot und unsagbaren Blau sorglich in Harmonie setzt, sodaß Wärme das ganze Bild durchflutet. Die einst verschwenderisch pastose Art ist jetzt einer sparsamen, jeden Strich zuvor erwägenden gewichen, ohne daß die Gewalt der Palette darunter gelitten hätte. Uebrigens geht der sinnliche Genuß am Leuchten der Farbe nie mit dem Künstler durch, es gibt keine Böcklineffekte, nicht einmal jenes Rasen und Lodern der Lokalfarben, das etwa Schmidt-Rotluff hat, sondern die Farbe bleibt in der Hand des Meisters, subjektiv und der Differenziertheit stets fähig, eine Farbe der Nüance noch im höchsten Anspannen der Leuchtkraft. So wird sie auch nie als rotes Tuch wirken, sondern beseligen wie die Sonne und beschwichtigen wie die Nacht. Ein mystisches Braun schimmert stets durch sie hindurch, Korrelat jenes ungeheuren Blau, und mitunter bestreitet es fast allein den Kampf. Man sieht erst dann, wie unerhört farbig Rohlfs ist. Verwandtschaft mit Rembrandt wird hier deutlich sichtbar.

In Rohlfs Kunst lebt der Geist der Rune. Seine Kühnheit speist sich aus ehrwürdiger Tradition, seine Burleske geht nie in der Schnellfertigkeit des Witzes auf, sondern hat etwas von Geheimschrift. Die Patina seiner Werke ist nicht Mache, nicht Zufall, sondern der notwendige Ausdruck des historischen Geistes, der Todesnähe, der Lebensdämonie, der ewigen Geburt darin. Rembrandt ist der große Gestalter dieser Art von zeitloser, weil zeithafter Kunst. Vielleicht ist ihm nie ein Nachfolger so nahe gekommen wie Rohlfs, der ihm auf den ersten Blick gewiß nicht ähnelt. Aber man kann dasselbe Flüstern hören, hier wie dort, Dinge und Menschen stehen unter dem gleichen magischen Bann. Unruhe und Hemmungsgrad, Krausheit und Harmonie entsprechen einander auf nicht beschreibbare Weise. Bei Rohlfs ist alles hell und frei und ausströmend, bei Rembrandt ist alles dunkel und heimlich und verhalten: aber man spürt, das ist schon sekundär und mehr Anschein als Wesen, — im Wesen, im Religiösen, im Unsäglichen sind sie sich nahe. Der Genius des Nordens ist deutlich mit Rohlfs.

Arnold Schönberg

Von Hans Heinz Stuckenschmidt

Am Eingang eines neuen Tonlandes steht ringend und allein der erste Mensch. Arnold Schönberg bewältigte die ungeheure Aufgabe, die Kleinere zerschmettert hätte; mit der fanatischen Kraft des Verzweifelnden überwand und überbrückte er die Kluft zwischen zwei Welten. Das völlig neue und bekannte formte er so zwingend und klar, daß wir Verstehenden vor dem Unmaß dieser Arbeit in Verehrung erstarren.

Zuerst fühlten wir etwa: Ein Schweben im Raumlosen, ohne Halt und Stütze; das Grinsen ferner Dinge, deren Dasein dumpf uns dämmerte; endlich jene grenzenlose Verlassenheit, wie in einem Lande, dessen Sprache wir nicht verstehen — — bis wir uns bewegen lernten in dieser tieferen erdenlosen Welt.

Debussy: Letzte Ausnutzung der alten Harmonie, Typus des hypersensiblen, höchst verfeinerten Künstlers, des décadent im besten Sinne. Schönberg: Ganz Schöpfer, ungewollt Gründer eines neuen Harmoniesystems, von dessen Logik und innerer Konstruktion er selbst anfangs am wenigsten wußte. Melodiker etwa im Geiste Mahlers, von dessen Empfindungswelt manches in ihm lebt. Musik schafft er von höchsten Höhen und Erschütterungen, Musik ebenso fern von formloser Realistik wie von leerer Architektonik, eine Musik der Innerlichkeit: tiefstes Ausschöpfen des seelischen Gehalts, der äußersten polyphonen Möglichkeiten.

Die neuen Vorstellungen durchkrallen unser Hirn; wüste Bilder geistern, kaum wahrgenommen, an uns vorbei. Ein magischer Klang zerstiebt im Gewirr der Melodien. Violette Akkorde durchzieht grelles Elektrisch-Grün. Die Welt zerbirst und flimmert von mystischem Celesta-Kontrapunkt — — —

Rudolf Louis schrieb über ihn, den reinsten, ehrlichsten Menschen und Künstler, der je lebte: „Arnold Schönberg, der mit seinen letzten Klavierstücken auf einem Punkt angelangt ist, wo nur noch die mir persönlich nicht all zu interessante Frage zu beantworten ist, ob man es mit einem Wahnsinnigen oder einem Schwindler zu tun hat." Wo es sich um höchste Kunst handelt, ist den Herrn Kritikern die Frage nie allzu interessant. Man drückt sich da am bequemsten durch Schimpfen um den Beweis seines Mangels an Denkfähigkeit. Der „Wahnsinnige" sei dem Louis verziehen. Auch Beethoven ist so beschimpft worden. (Und gibt es nicht einen Wahnsinn des Schöpferischen?!) Daß er aber das Wort „Schwindler" gebraucht hat, — — — doch man soll von Toten nichts Uebles reden. Armer! Auch Gustav Mahlers Ethos faßte dein Hirn nicht!

Jeder anständige Mensch, der sich mit Schönberg ernstlich beschäftigt hat, mag er über seine letzte Musik denken, wie er will, muß die rücksichtslose Ehrlichkeit und Unbeirrbarkeit anerkennen, mit der er jede (auch die brutalste) Konsequenz zog.

1912 hat niemand protestiert. Heut tue ich es mit allem Nachdruck. Noch stehe ich fast allein. Scherchen in Berlin, Rosée in Wien und einige Schüler Schönbergs, vor allem aber Paul Becker sind meine Kameraden. Und wir wissen, er mußte seinen Weg gehen, weil eine höhere Kraft ihn dazu trieb.

In Rudolf Kaßners sehr schöner „Moral der Musik" steht ein Satz, der für Schönberg zitiert sei: „Alle ersten sind Fanatiker und die letzten sind es, denn auch das Ende kann nur fanatisch, kann nur im Wahnsinn begriffen werden. Und so grüßen die letzten die ersten, und so werden die letzten wieder die ersten sein.

Arnold Schönberg, wir glauben an Sie und Ihre Musik, Malerei und Dichtung, trotz allen Geiferern wider Sie! Wir glauben, daß Sie uns die große neue Musik gaben, die „Uebereuropäische", von der Nietzsche fabelt. Wir glauben, daß kommenden Jahrtausenden Sie diese legendäre Persönlichkeit sein werden, die Busoni ersehnte. Gehen Sie aufrecht Ihren Weg! Unser Glaube schützt Sie!

Der Kreis

Ein Spiel über den Sinnen. 8. bis 13. Szene.

Von Kurt Heynicke

8. Szene

Die Ebene der Erkenntnis

Der Mensch (wandernd).

Der Ur-Alte: So weit bist du gekommen?

Der Mensch: Kennst du mich?

Der Ur-Alte: Wir kennen euch alle. Wer mit dem Dunklen ging, trägt das Mal auf der Stirne.

Der Mensch: Es ist schwer, zu wandern!

Der Ur-Alte: Nicht wahr? Und ich rate dir, umzukehren! Noch ist es Zeit! Du weißt jetzt alle Nichtigkeiten des Lebens. Du kennst die Unzulänglichkeiten des Religionen, du weißt den Trug irdischer Liebe, die Wertlosigkeit des Goldes, der Wissenschaft Grenzen sind dir klar geworden. Begnüge dich, denn du weißt nicht, was auf dich wartet!

Der Mensch: O, ich weiß es. Ich werde kühl sein und klar, — vielleicht ohne Gefühl, — aber ich werde wissen!!

Der Ur-Alte: Aber dann! Dann ist es noch nicht zu Ende und dann wartet der furchtbarste Sturz auf dich! Prüfe dich!

Der Mensch: Ein Sturz sagst du? Ein neues Hinab?

Der Ur-Alte: Ja! Zu den Menschen! Oder zu den hungernden Geschöpfen irgend eines andern wandelnden Sterns!

Der Mensch (jubelnd): Das ja will ich!

Der Ur-Alte: Du bist nicht der Erste . . .

Der Mensch: Die Menschen haben es vergessen oder nicht verstanden. Wenn es ihnen einer sagte, der die allerletzte Klarheit wüßte — sie würden verstehend begreifen!

Der Ur-Alte: Nie wirst du ihnen die letzte Klarheit bringen können!

Der Mensch: Wenn ich sie weiß?

Der Ur-Alte: Dein Weg ist keine Schule der Wissenschaft, sondern ein Sammeln von Kraft! Du würdest nur leuchten können durch die Kraft. Du könntest nur ein Sämann sein! Aber das Letzte begreifen nur die, welche oben angelangt sind, um es unten wieder zu vergessen. Aber die Spannung der Kraft bleibt in Ihnen — das pflügt die Herzen und erlöst! Aber trotzdem werden die Menschen auch das nicht verstehen und dich kreuzigen oder martern! Fast alle gingen diesen Weg, welche sein wollten wie du!

Der Mensch: Aber der Geist ihrer Worte blieb!

Der Ur-Alte: Ja, die Kraft! Aber sie genügte nicht. Denn auch das Böse ist eine Kraft! Wäre das Licht Herrscher, weshalb wärest du dann diesen Weg gegangen? Dann wüßten ja die Menschen und wären endlos glücklich!

Der Mensch: Die Zeit war zu lang!

Der Ur-Alte: Nein, das Böse ging über das Gute hinweg!

Der Mensch: Aber das Licht stirbt nicht!

Der Ur-Alte: Nein, aber es müssen Träger sein, die es flammen lassen!

Der Mensch: Dann will ich es sein!

Der Ur-Alte: Aber erst mußt du dich lösen von dir! Nicht du kannst es sein, sondern die Kraft, die in dir glutet durch dich!

Der Mensch: Erkläre mir!

Der Ur-Alte: Du wachst eine Nacht hindurch und zündest Kerzen an. Die erste Kerze leuchtet zu Ende. Du zündest mit der Flamme der ersten die zweite an. Ist ihre Flamme dieselbe?

Der Mensch: Nein, es ist nicht dieselbe Flamme! Aber doch — sie leuchtet wie die erste! Mit gleichem Schein!

Der Ur-Alte: Und der Brennstoff der Kerze, das Wachs, ist es derselbe wie der der ersten Kerze?

Der Mensch: Nein es ist nicht dasselbe Wachs, aber doch ist es gleich dem Wachs der ersten Kerze!

Der Ur-Alte: Und du zündest eine dritte Kerze an!

Der Mensch: Es ist dasselbe und wieder nicht das Gleiche!

Der Ur-Alte: Also ist auch des Menschen und alles Geschaffenen Dasein das Gleiche und wieder nicht das Gleiche.

Der Mensch: Wir leben, wir brennen?

Der Ur-Alte: Stunden-Kreis um Stunden-Kreis, Jahres-Kreis um Jahres-Kreis, Lebens-Kreis um Lebens-Kreis. Alles hat gleiches Gesicht und ist doch nicht das Gleiche.

Der Mensch: So auch ich?

Der Ur-Alte: Die erste Kerze ist noch nicht niedergebrannt. Kehre zurück, wenn die Furcht dich packt und das Entsetzen vor der Wahrheit!

Der Mensch: Ich kann nicht mehr und ich will nicht mehr.

Der Ur-Alte: Deine Kraft ist schon so groß, daß sie dich überwältigt!

Der Mensch: Dann bin ich ja schon nicht mehr ich?

Der Ur-Alte: Noch bist du nicht so weit!

Der Mensch: Zeige den Weg!

Der Ur-Alte: Er ist in dir!

Der Mensch: Ich gehe!!

9. Szene

Meer der Auflösung. Strand an wehenden Nebeln.

Der Mensch (kommt getaumelt — faßt die Stirn): Duft von Akazien und Jasmin! Duft ferner Blumen aus der Höhe. Ich höre tausend fremde Vogelkehlen geigen! Doch — alles kommt aus mir!!?? (Mit ansteigender Stimme.) Was bin ich denn? Ich bin die Kraft! Und versinke dennoch? (Erlöschend.) Ich sinke . . . Ertrinke . . . Was . . . bin . . . ich . . . denn . . .

Der Dunkle (geht lautlos und langsam vorbei).

Stimmen der Welt (ansteigend zu verzücktem Jubel):

Alles ist Wandlung!
Wandernd welken die Sterne
Welkt Erde und fallen die Menschen.
Ewig flackert der Geist
Fliegende Fackel der Kraft
Rasend gepeitscht von eigener Peitsche
Treibend verwandelnd die wandernde Welt!
Ewig die Kraft
Durch Millionen Gesichte verwandelt
Treibend das All!!

Ende des 2. Aufzuges

10. Szene
Strand am Nebelmeer

Der Mensch (schlafend).
Liebliche Gestalten (um ihn).
Die Eine: Ein Neuer.
Die Andere: Ein Starker, ein Großer.
Die Dritte: Er ist so schön wie die andern.
Die Vierte: Wie Christus.
Die Fünfte: Wie der Prophet.
Die Erste: Wie der Buddha.
Die Zweite: Er wird ein Führer sein!
Die Dritte: Ein Träger des Lichts!
Die Vierte: Er wird mit dem Bösen kämpfen auf irgend einem Stern.
Die Fünfte: Wenn er strauchelt . . .
Die Erste: Wer bis hierher kam, kann nicht mehr fallen.
Die Zweite: Er wird uns fragen, wenn er erwacht.
Die Dritte: Wir müssen ihm sagen, was wir wissen.
Die Vierte: Der Dunkle hat ihn durchgelassen.
Die Fünfte: Wißt ihr, wer der Dunkle ist?
Die Erste: Niemand weiß es.
Die Zweite: Er ist der Klare, der Kalte.
Die Dritte: Der durchdringende Gedanke!
Die Vierte: Wenn er auch nicht der Höchste ist, so ist er ganz nahe bei ihm.
Die Fünfte: Es soll überhaupt keinen Höchsten geben.
Die Erste: Christus ist höher als der Dunkle.
Die Zweite: Ja, denn er hat außer der Erkenntnis die Liebe.
Die Dritte: Alle Vollendeten sind höher als er.
Die Vierte: Er ist nur Werkzeug.
Die Fünfte: Nur ein Teil.
Die Erste: Aber das Ganze, die Sammlung, der Kreis in der Mitte?
Die Zweite: Wir wissen es nicht, das können nur die sagen, welche höher sind als wir.
Die Dritte: Wir werden nie das Letzte finden.
Der Mensch (erwacht und richtet sich auf. Er sieht sich schweigend um).
Die Erste: Du darfst jetzt fragen.
Der Mensch: Alles?
Die Zweite: Was wir wissen.
Der Mensch: Also auch Ihr habt noch Grenzen?
Die Dritte: Nur der Vollendete ist grenzenlos!
Der Mensch: Wer ist vollendet. Bin ich es noch nicht? Ich fühle doch alles aufwärts in mir brausen und bin es noch nicht?
Die Vierte: Du bist nahe der Vollendung, sonst wärest du nicht hier.
Der Mensch: Wer seid denn ihr?
Die Fünfte: Wesen am Strand. Helfer wie alle!
Die Erste: Du hast dich aufgegeben!

Der Mensch: Ja, das weiß ich, denn es ist kein Verlangen mehr in mir, aber ich fühle, ich muß mich noch mehr auflösen. Ich muß noch weiter, viel weiter! Wer ging schon diese Straße? Wer kam aus diesem Meer der Auflösung?

Die Zweite: Alle, die zur Fackel bestimmt waren! Alle Führer, alle, die später gekreuzigt wurden!

Der Mensch: Später?

Die Dritte: Ja, denn du weißt, daß du wieder hinab mußt?

Der Mensch: Das hörte ich. Zur Erde?

Die Vierte: Oder auf einen andern Stern, wo leidende Geschöpfe sind.

Der Mensch (bricht auf): Voran, voran!

11. Szene

Am Fuße des Berges der Offenbarung

Der Mensch (schreitet).

Der Helle (sitzend am Hang): Sieh, ich erwartete dich!

Der Mensch: Du wirst mir den Weg weisen?

Der Helle: Wir sind bestimmt, zu führen.

Der Mensch: Wer bestimmt euch?

Der Helle: Das wissen wir nicht. Hast du nicht gute Gedanken gedacht auf der Erde? Hast du nie Sehnsucht gehabt?

Der Mensch: So seid ihr die Gedanken?

Der Helle: Die guten Gedanken und die schwachen Gedanken, Zweifel und Frage, Gebet und Willen. Hier aber sind die Zweifel tot. Jetzt wirken nur noch die hellen Gedanken.

Der Mensch: Und nun werde ich endlich das Letzte erfahren.

Der Helle: Ehe du dich von neuem verwandelst, ja! Wurde nicht immer stufenweise dein Blick weiter, spürtest du nicht, daß dein Gang auf den Ebenen eigentlich ein Anstieg war?

Der Mensch: Schon fühle ich!

Der Helle: Und oben wirst du alles wissen!

Der Mensch: Gott??

Der Helle: Den Namen mußt du streichen!

Der Mensch: Es gibt keinen Gott?

Der Helle: Keinen Namen!

Der Mensch: So ist nichts? Keine Mitte des Kreises, keine Sammlung, um die alles sich bewegt?

Der Helle: Du wirst es erfahren!

Der Mensch: Oben?

Der Helle (nickt wortlos).

Der Mensch (stürmt die Höhe hinauf).

12. Szene

Gipfel der Offenbarung. Sterne oben und unten, rings Sterne überall

Der Mensch (zerhastet): Kälte! Ich erstické — Kälte zerreißt mich und löst mich auf!

Der Helle (neben ihm): Das sind die Schmerzen der Verwandlung! Es ist dir schon einmal gesagt: Die letzte Erkenntnis ist kühl wie ein bohrender Dolch und klar wie die Luft eisiger Gletscher. Hier ist keine Barmherzigkeit! Hier ist nur Erkenntnis!

Der Mensch: Jetzt also!
Der Helle: Weißt du, was auf dich wartet?
Der Mensch: Zunächst die Erkenntnis, die letzte Wahrheit, die Offenbarung aller Dinge — was dahinter kommt, laß es dahinten liegen. Es wird da sein, wenn es da sein muß!! Jetzt zeig ihn mir, dessen Name ich nicht nennen darf!
Der Helle: Sieh über dich!
Der Mensch (hebt den Blick): Sterne, kreisend, Sterne, Sterne, Sonnen kreisend, Monde, kreisend, alles kreist um mich!!
Der Helle: Sieh unter dich!
Der Mensch: Sterne, Sterne, alles kreist um mich!!!
Der Helle: Du bist die Mitte!
Der Mensch: Der Stern dort, rasend, peitscht sich auf uns zu! (Es wird heller, bald große Helligkeit.)
Der Helle: Sprich zu ihm!
Der Mensch (in die Weite): Hörst du mich?
Der Stern: Ich höre!
Der Mensch: Wer bist du?
Der Stern: Ich und doch nicht ich!
Der Mensch: Bist du nicht der, den ich nicht nennen darf?
Der Stern: Der ist nicht ich und dennoch ich!
Der Mensch: Sprich klar zu mir!
Der Stern: Du bist du und doch nicht du!
Der Mensch: Wer bin ich denn??!!
Der Stern: Du bist ich und ich bin du!!

(Der Stern schwindet, die Helligkeit sinkt)

Der Mensch (zum Hellen): Wer bist dann du?
Der Helle: Ich bin du und du bist Ich! (Geht.)
Der Mensch (kniet ihm nach und streckt die Hände).
Der Dunkle (kommt und ist neben ihm).
Der Mensch: Jetzt du?
Der Dunkle: Ich bin du und du bist ich. Ich bin derselbe und doch der andere!
Der Mensch: Löst sich denn diese Wirrnis niemals auf? Weshalb ist eure Sprache verworren und dunkel?
Der Dunkle: Ich wüßte nicht, was klarer wäre als mein Wort. Wirf deine Gedanken zurück! Du kamst?
Der Mensch: Weil ich voll Leid war. Weil das Leid der Erde auf meinen Schultern wuchtete!
Der Dunkle: Ich holte dich!
Der Mensch: Ja — dann kam die Wanderung. Der Greis —
Der Dunkle: Der im Ansturm zerbrochene, der laue Gedanke! Weiter!
Der Mensch: Der Fährmann!
Der Dunkle: Der erste bohrende Gedanke über Sehnsucht hinaus!
Der Mensch: Dann wieder du!
Der Dunkle: Ja. Mein Museum. Beginn der Offenbarung.
Der Mensch: Dann . . .
Der Dunkle: Die andern Stationen —
Der Mensch: Ja. Es scheint mir . . .

Der Dunkle: Nun?

Der Mensch: Der Garten der Liebe, — die Höhle des Goldes, — der Forscher — als ob all das schon auf der Erde gewesen sei, nur nicht so klar, so offenbar . . .

Der Dunkle: Du bist nur durch deine Gedanken gegangen. Es war nichts anderes!

Der Mensch: So wären alle diese Stationen — ich selbst??!!

Der Dunkle: Nur du! Auf der Erde hinderte dich der Körper, weiter zu dringen. An allen Gedanken, auf der Erde gedacht, hängt ein Stück Körper! Nur wer den Körper überwunden hat, vermag das Unendliche zu finden!

Der Mensch: Aber alle haben wir Körper! Dann wäre Erlösung nie auf der Erde!

Der Dunkle: Und du meinst, jetzt brauchtest du nicht mehr hinunter, weil es zwecklos wäre?

Der Mensch: Ja — aber . . .

Der Dunkle: Steck dein aber ein! Hast du auf der Erde nie Menschen gefunden, die gut zueinander waren und sich halfen mit freundlichem Wort und hilfreicher Tat?

Der Mensch: Das sind —

Der Dunkle: Helfer, treibende Kräfte, damit die irdischen Wesen nicht vergessen, daß etwas Unirdisches in ihnen ist. Denke dir nun eine große, überwältigende Triebkraft, wieviel größer muß deren Wirkung sein! Alle Gründer der Religionen waren solche Kraft!

Der Mensch: Das soll ich sein?

Der Dunkle: Vielleicht! Es braucht den Menschen keine neue Religion offenbar zu werden, — gleichgültig ist das Aeußere der Tat, aber daß sie geschieht, das ist deine Arbeit!

Der Mensch: Aber nun, der Letzte, der Höchste — ich darf keinen Namen nennen — aber ich muß doch wissen!!!

Der Dunkle: Du siehst ihn nicht? Du selbst? Fühlest nicht dich selbst?

Der Mensch: Wer trieb mich denn??

Der Dunkle: Du selbst!

Der Mensch: Die Flamme, die Peitsche in mir war?

Der Dunkle: Du selbst, die Kraft in dir, die ewige Bewegung!

Der Mensch: Grund der Bewegung?

Der Dunkle: Wieder du selbst, denn sie ist unendlich! Sie gebiert aus sich ewig neue Kraft!

Der Mensch: O, kein Ende, kein Ende! Jetzt begreife ich!

Der Dunkle (weist in die Weite): Sieh, dort.

Der Mensch: Das Bild des Buddha — nein!! Das ist er selbst, der Erhabene!

Der Dunkle: Sieh seine Gestalt!

Der Mensch: Sie verfliegt, löst sich auf! Wohin??

Der Dunkle: In Bewegung, in Kraft! Seine unermeßliche Seele zermilliont sich in tausend Teile bewegender Kraft! Gebiert neue Kraft! Wächst!

Der Mensch: So alle?

Der Dunkle: Alle, immer kreisend, wehend, sich ballend, immer gebärend, niemals sterbend!!!!

Der Mensch: Und jetzt — du!!! Wie ich dich erkenne!!! Du trägst meine Züge!!! Ich kämpfte mit dir, aber ich war es selber, mit dem ich kämpfte!!!

Der Dunkle: Du bist ich und ich bin du!

Der Mensch: Es gibt keinen Gott!!! Wir sind Gott!!!

Der Dunkle Bewegung und Geist, Fackel und Sturm!

Der Mensch: Wir lieben, weil wir alle eine Mutter haben, die Kraft!!!

Der Dunkle: Alles Unbewegliche stirbt!

Der Mensch: Alles Sinnliche verblüht!

Der Dunkle, der Mensch (jubelnd): Verwandelnd uns selber treibt die Verwandlung die Welt!

13. Szene

Tor der Wiedergeburt

(Tiefes Dunkel. Alles andere helle Dämmerung.)

Der Dunkle (steht. Brausen in der Tiefe).
Der Mensch (geht langsam aus der Helle in das Dunkel).
Der Dunkle: Hörst du?
Der Mensch: Es rauscht, es braust!
Der Dunkle: Erde!
Der Mensch: Es weht herauf wie giftiger Qualm!
Der Dunkle: Aber doch liegt Sonne dazwischen! Bist du stark genug?
Der Mensch: Ich bin die Kraft!

(Der Ur-Alte, der Helle, der Vater, das Weib, der Forscher, die Schwebenden, die lieblichen Gestalten, der Fährmann kommen und gruppieren sich.)

Der Dunkle: Geh!
Der Mensch (versinkt langsam in dem Dunkel): Nebel wehen um meine Stirne! Ich sehe die Sonne nicht mehr. So nah! Vernichtung! (jauchzend) Ich bin die Kraft!!!

(Stille.)

(Der Schrei eines gebärenden Weibes durchpeitscht gellend die Stille.

Alle in lautem Jubel: Er ist wiedergeboren!

Alle gehen davon. Nur der Dunkle bleibt, steht lautlos still.)

Drei Gedichte

Von Jaro von Tucholka

Die Dirne

Ich glaube,
Sie ist der Schatten des Herrn,
Den man ans Kreuz geschlagen.
Sie irrt in dunklen Gassen, frierend,
In tiefeinsamer Nacht.
Der Aussatz frißt an ihrem müden Körper,
An ihrer totgeweihten Seele. —
Wenn du vorüber kommst, dann lacht sie.
Aber sie lacht anders als du,
Denn du hast noch niemals aus Elend gelacht!
Himmel, war sie eine wunderzarte Blume
Und jetzt schreit die Not aus ihr..
Ich denke, so nackt dazustehn
Mit einem sterbenden Herzen, —
Das muß noch schwerer sein,
Als eine Herrscherkrone zu tragen.
Ich glaube, — das ist das Allerschwerste.

* * *

Die Unfruchtbare

O, ich möchte eine Taglöhnerin,
Eine Vagabundin sein!
Trüg ich nur in Qual,
Schmerz und Häßlichsein
Dich, mein Kind, das ich nicht habe!
Niemals haben werde!
Schon so viele Nächte
Lag ich betend auf der Erde,
Riß das Haar mir aus,
Wirr in Raserei,
Weinte, schrie zu Gott,
Bluterfüllte Worte einer Litanei.
Riß mit harten Nagelfingern
Meinen fluchbeladenen Körper wund,
Stieß die Stirn an spitze Steine
Und zerbiß mit scharfen Zähnen meinen Mund.
Fühlte nichts. — Nur dieses Eine:
Wie so reich gesegnet
Jene Anderen sind!
Könnt ich doch gleich ihnen
In dem segenschweren Leib
Deines Herzens Schlag empfinden
Dich gebären, du mein Kind.

* * *

Die Schauspielerin

In Gedanken an Claire Reichenau

Sie mahnt mich an ein wundervolles,
Bizarr geformtes, feingeschliffenes Glas.
Und ihre schmalen, langen Hände
Sind feierlich ganz zart, wie Blütenblätter blaß.
Sie ist ganz licht und jung und biegsam,
Wenn sie in sonnenhellen Straßen geht —
Mit leichtbeschwingten Schritten
Vom Frühlingshauch umspielt, umweht.
So sehen wir sie alle. — Doch ich glaube,
Ihr wundervoll bizarres Herz
Ist einsam.
Sie hebt die Augen himmelwärts —
Und scheint auf einen Ton zu lauschen,
Den unser Herz vergaß.
Ich glaube, sie hat viel geweint,
Denn ihre Stimme klingt,
Wie ein zerbrochenes, feingeschliffenes Glas.

Melancholie

Von Hans Schweikart

Im Frühling begann die Täuschung der Welt, Einer lief traurig umher. Es mißlang ihm, sich einzureden: er sei zu eitel, um sich der Abweisung eines Mädchens auszusetzen. Die Menschen warfen sich umeinander, er sah es voll Wehmut mit an von den Dächern herab. Er lief mit den herrlichen Wolken, geniert wie der, welcher geht zwischen Tanzenden. Der Mond sah ihn mitleidig an, da sagte er schnell:

„Es ist natürlich ein Mißverständnis, wenn wir Menschen, Männer und Frauen, einander lieben. Wir könnten uns ebensogut einer Jahreszeit verpflichten. Unsere Gemeinschaft muß wo anders bestehen als in diesem Bogen von Achsel zu Achsel.

Ich sage: ich fühle. Wen fühle ich?

Ich sage: ich liebe. Wen liebe ich.

Ich stoße immer wieder auf mich. Und um so heftiger, je wilder ich mich hinauswerfe. Verstehst du, daß Liebende sich nicht treu sein dürfen?"

Der Mond schüttelte den Kopf und sagte: ich sehe manche Frau, die ihrem Geliebten treu ist, ohne zu kämpfen.

„Wer liebt denn, der nicht kämpft, rief der andere heftig aus. Es gibt eine Freude und viele Schmerzen. Wie kriegerisch ist meine Liebe zu mir. Aber vielleicht liebt man eben, um zu kämpfen?

Du lächelst immer, du bist der Mond, ich kann nicht umhin."

Theodor Lessing: Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen

Von Rolf Reißmann

Dieses Buch gesellt sich jenen wenigen einmaligen unbekannten, weil für das Tagesinteresse nicht verwertbaren Werken, die mit unbestechlicher Blickweite und warmem lebendigen Blute aus letzter einsamer Höhe Letztes sagen. Alle Vorurteile und Zeitbefangenheiten erkennend und meidend, alle aus Seelennot und mangelnder Einsicht wuchernden Ausflüchte und Beschönigungen entlarvend, fragt Theodor Lessings unerbittliche Ehrlichkeit, was Geschichte sei, und die Beantwortung dieser Frage muß, da der Verfasser ein ganzer Mensch ist, zu innerstem Bekenntnis über Leben und Wert überhaupt werden. Er gibt zum ersten Male eine aus feinster Seelenkenntnis und härtester Klarstellung wahren Wertes entspringende Erkenntniskritik der Geschichte und geht dabei zurück auf die ursprüngliche und einzig natürliche Einheit: den Menschen. Objektiven, unpersönlichen, geschichtlichen Geist als eigengesetzliche Sphäre über dem Menschen, aus der Erkenntnisse und Forderungen abzuleiten wären, gibt es nicht — Hegels vernünftige Weltordnung ist eben nur Hegels Ordnung, und jede Gesetzlichkeit, die wir in der Geschichte zu finden glauben, hat unser Wunsch hineininterpretiert! Geschichte ist von Menschen geschrieben, und diese trugen all ihre Sehnsucht, ihre Not, ihre Ideale, ihre Dummheit, Interessen, Ducken und Dünkel in die Zeilen hinein; sie ist darum kein wahrer Spiegel des Geschehens. Theodor Lessing stellt fest — und das ist ausschlaggebend — daß schon dadurch, daß roh gegebene Tatsachen in das menschliche Bewußtsein eintreten, diese umgefälscht werden, begriffen werden, verarbeitet, ausgelesen, gruppiert, gesondert, abstrahiert, assoziiert und nach Belieben interpretiert werden, wodurch jedem Bericht die Treue genommen wird. So scheiden sich überall im Leben streng das ursprüngliche Geschehen (vitalité) und das Bewußtsein hiervon (réalité), das Ur-Ich und die Ich-Idee, die das freie gedankenlose Leben des Ur-Ich an dem von ihr gespannten Faden der Zeit aufreiht, ordnet und ihm so von nachhinein eine Geschichte gibt. Geschichte ist also schon in dem Augenblick dem Geschehen unähnlich, wo dieses ins Bewußtsein tritt. Weiterhin wird sie auf mannigfache Weise verfälscht durch das Bestreben, jedes Geschehen einseitig und kurzsichtig auf

das eigene Ich zu beziehen — sie wird stets von den Ueberlebenden, den Siegern, in ihrem Sinn entworfen: von den Geopferten geschrieben, sähe die Geschichte anders aus! Endlich wird dieses vielfach verfälschte Zerrbild benutzt, — um ewige Gesetze und Wahrheiten aus ihm abzulesen! Der Mensch wünscht, daß das Leben etwas bedeute, und unternimmt eitel eine Deutung, die dann ganz prompt diejenigen Gesetze ergibt, die er vorher in sie hineingelegt hat! Da alle Geschichte, aus Zeitlichem entstanden, Zeitlichem unterworfen ist, können in ihr nicht wahre Wertordnungen sich offenbaren, die stets überzeitlich sind, nicht erfunden, sondern aufgefunden werden. In einem anderen Werke[1]) grenzt Theodor Lessing die Sphäre der vérité, die Sphäre derjenigen Werte, die bestehen unabhängig davon, ob sie geglaubt oder verwünscht, gefunden oder nicht gefunden sind, scharf ab gegen jene andere, in der Wunsch und Wille schwanke Werte und fragwürdige Sittlichkeitsnormen errichten und behaupten. Jene mathematischen und logomathischen Wahrheiten der Sphäre reinen Wertes stehen jenseits von Geschichte; und wer in dieser ein vernünftiges Geschehen, Einheit, Gesetzmäßigkeit findet, vergißt, daß es Menschen waren, die vorher das Geschehen in diesem Sinne zu diesem Sinne verarbeiteten!

Diese Ergebnisse, die der Geschichte jeden Anspruch auf Treue und Wertoffenbarung rauben, sind vernichtend für den modernen Fortschritts- und Entwicklungsoptimismus. Es erweist sich, daß der Glaube an Aufwärtsentwickelung ein willkürlich angenommener und von den Menschen in die Geschichte hineingelegter Aberglaube ist — von Menschen die, ihre innere décadence ahnend, sich selbst andauernd und lebhaft beweisen müssen, daß ihre Armseligkeit Krone und Ziel der Schöpfung sei, und daß alles Gewesene um ihretwillen sich zugetragen habe. Man kann aber aus den gegebenen Geschehnissen durch sinnige Wahl jeden gewünschten Gedanken und jeden Gott beweisen. Leicht, sehr leicht ist es möglich, daß die europäische „Entwicklung" eine décadence ist, daß gerade das Entwicklungshurra ein belastendes Merkmal hierfür darstellt. Denn je mehr der Mensch in der Welt wachen Bewußtseins denkt und Genüge findet, um so mehr ist in ihm der Muttergrund des Unterbewußten, Ungewußten verschüttet, desto mehr wurde er aus dumpfer, unerwachter und glücklicher Natürlichkeit zu einem unnatürlichen, verrannten, haltlosen, ausschweifenden, schwankenden, heuchelnden Hirnwesen, das für Wahr und Falsch künstlich erbrütete Sittengesetze braucht, weil es Empfinden, Wallung und Kompaß des Blutes in sich verlor, und dessen Restchen Natürlichkeit jenen lebenübermächtigenden, lebentötenden Normen, Begriffen und Sittsamkeiten immer mehr erliegt. Gegenüber jener europäischen Wertung, die allem durch Bewußtsein Gebrochenen, Geleisteten, allen Werken, Wissenschaften und logischen Ergebnissen höheren Wert beilegt als dem verworrenen, unerforschlichen Urgrund des Unterbewußten — gegenüber dieser Wertung steht das Empfinden natürlicher Völker, der Asiaten etwa[2]) das alle „Kultur" als Verrat am blutvollen Leben verachtet.

Nachdem Theodor Lessing der Geschichte das Recht zum Weisen der Wahrheit nahm, baut er anstelle der sinnlos gewordenen Geschichtsschreibung eine neue auf, die, einem trotzigen „Und dennoch!" entsprungen, nicht mehr exakte Wissenschaft zu sein vorgibt, sondern sich bewußt in den Dienst eines Wollens stellt: Geschichte als Erfüllung menschlicher Wunschbilder, als notwendige Illusion, um dieses Daseins Elend zu tragen, als Befriedigung des Dranges nach Begreifen, nach Sinngebung des Sinnlosen, als Notventil für des Menschen Sehnsüchte, nicht anders als die Kunst es bisher war — und diese Geschichte hat eine milde, wissende, reife und gütige Hand. So wird jenes Erdachte, das sich als Wissenschaft objektiv gebärdete und dabei die subjektivste aller geistigen Kategorien war, jenes Erdachte, das als sachliches unmenschliches Totes über den Menschen zu stehen vorgab, wieder einbezogen und angeschlossen an das immer bunt und neu quellende Leben: daß es sich wieder als Blüte aus ihm entfalte. So mannigfach das Leben sich im Menschen manifestiert, so mannigfach sind die „Geschichten", die es schreibt. Die Totgeburt europäischer Intellektualität weicht einer Fantasieschöpfung, jener Not und Sehnsucht unbewußten Lebens entsprungen, aus der einfache Völker, Aegypter, Neger und Nordländer ihre Geschichte dichteten. Diese Art Geschichtsschreibung unterliegt einer andern Art Kausalität als die bisherige: einer normativen. Das Ideal, der Wert ist ihr Rückgrat. In einer Wertreihe erschöpft sich indessen das Leben nicht: es gibt ihrer viele: und darum mancherlei Art von Erbauung durch Geschichte, mancherlei Richtung, in der ruheloses Leiden am Dasein oder in-sich-ruhende Freude am Dasein Religion und Mythos zu dichten vermag.

Erkenntnis und logisches Denken verarmen und entkleiden die Welt bis zur Enthüllung ihrer Nichtigkeit und völligen Belanglosigkeit: Fantasie, Glaube bauen sie neu: und diese Lebensmächte sind

[1]) Theodor Lessing, Studien zur Wertaxiomatik, F. Meiner, 1914.
[2]) Theodor Lessing, Europa und Asien, „Die Aktion" 1918.

ursprüngliche, a-logische, dionysische. — Zwischen dem erdhaften Ursprung des Lebens und dem Tode im wertenden Geiste klagt das gefangene Bewußtsein. Beide Pole: Leben und Wahrheit, sind in sich vollendete Rundheiten, haben eigene Wertrangierung und eigene Geschichte: hier Fülle des Lebens, dort Erlöschen in Erkenntnis; hier Eros, dort Logos; hier Wille, dort Vorstellung; in letzter Konsequenz: hier Epikur, dort Buddha. In scharfer und alles umspannender Gegenüberstellung dieser zwei Welten, jenseits deren nichts ist, gipfelt Theodor Lessing sein Bekenntnis — und läßt eine Erlösung ahnen.

Denn in diesem Werke selber fühlen sich beide Welten erlöst und durchdrungen. Unfaßbares gewaltiges Leben strömt und bricht auf, doch bezwungen durch den ordnenden Geist, der den Aufbau des Ganzen zu klarster und knappster Prägung bringt. Und wiederum: das ungeheure Wissen des Verfassers ist nie Nur-Wissen, sondern aus lebendigster Fülle brechend und neu. Seine Geißel gegen das Heute ist die eines Adeligen. Ein Leidenschaftlicher, Lebens-Voller steht jenseits der Zeit in einer kühlen Ewigkeit. Zwischen ihm und seinem Werke ist kein Unterschied; er gehört nicht zu denen, die in Leistungen, Werken und Taten aufgehen, sich in Worten steigern, halten, sich vergessen, betäuben, verspielen — die um ihrer Werke willen leben. Er lebt sich; seine Werke sind der natürliche selbstverständliche Ausfluß seines Seins. So ist ein philosophisches System in konzentrierter Form und voll schärfster Klarheit, durchzittert von dem lebendigen Hauch eines blutvollen warmen Menschen, der nicht europäischer Intellektualität verfiel.

Ich schreibe dies aus einer letzten Einsamkeit, die nur noch Ganzes und Vollendetes erträgt.

Die Bekehrung

Von Gottfried Kölwel

Vor nicht allzulanger Zeit ereignete sich folgende Tatsache: Johannes Krecker, der mehrere Jahre im Ausland weilte, begab sich, in einer heimatlichen Hafenstadt angekommen, in ein Tanzlokal und gewahrte dort eine Dame, der er bald anmerkte, daß sie aus heimlicher Sehnsucht hierhergekommen sei. Ihr Blick flog wie ein scheuer Vogel über die Menge und suchte nach einem Ruheplatz. Doch wenn er an die Wand eines Männerblickes stieß, scheute er wieder zurück in das dunkle Gebüsch der Wimpern. Nachdem Johannes Krecker sich ihr genähert und sie in eine mit Vorhängen erfüllte, von einer roten Ampel beleuchtete Loge begleitet hatte, wehrte sie sich lange gegen seine Liebkosungen. Plötzlich jedoch, wie vom Sturm gepackt, verbiß sie sich an seinem Mund und nahm ihn, jäh entschlossen, mit in ihre Wohnung. — Aber es geschah: Als beide im höchsten Glück schwebten, kehrte der Gatte der Frau, der am Morgen verreist war, infolge einiger Schriftstücke, die er vergessen hatte, unerwartet zurück. Besonders verwickelt wurde der Fall dadurch, daß sich beide Männer beim ersten Blick als treue Jugendfreunde erkannten. Man denke an gemeinsame Spiel- und Schwimmfreuden in den Ferien, an das Verbundensein bei freudigen Ausflügen, an die ersten, noch keuschen Tanzabende, besonders aber an jene schwärmenden Gespräche in Mondnächten von zukünftigen Frauen — und an diese unerwartete, nächtliche Begegnung. Mag man daraus auch verstehen, wie ungewöhnlich und peinlich für die Beteiligten der Fall war, so wäre er schließlich für die Allgemeinheit doch ohne tieferen Belang, wenn sich nicht eine besonders merkwürdige Geschichte daran geknüpft hätte.

Die kompromittierte Gattin nämlich, eine stolze Person, wußte genau, ihr Gatte, der sie ihrer Schönheit wegen aus einfachsten Verhältnissen heraus geheiratet hatte, werde sie nun verstoßen. Um sich weder einer öffentlichen Schande noch einer bedrängten Zukunft auszusetzen, suchte sie am folgenden Tag den Tod in den Wellen. Während nun Heinrich Karsten, der betrogene Gatte, ob ihres Todes eine grausame Genugtuung empfand, brach die Nachricht über Johannes Krecker schreckhaft herein. Sich mitschuldig fühlend an diesem Tod, fiel er an der geborgenen Leiche schreiend nieder, zumal er auch noch hörte, Heinrich Karsten wolle nicht an der Beerdigung teilnehmen und so seine Frau vor aller Oeffentlichkeit brandmarken. Um dieses Letzte hintanzuhalten, begab sich Johannes Krecker zu Heinrich Karsten, und bat ihn, doch keinen Stein auf einen Toten zu werfen. Aber Heinrich Karsten bestand auf seinem Vorhaben. Zudem stellte er seinem einstigen Freunde vor, er habe die Frau verführt, ihm sein Kleinod und seinen Himmel zerstört. Keine Darlegung des Falles nahm

Karsten als entschuldigend an und verschloß, ein Fluchender, für immer hinter Johannes Krecker die Tür.

Dieser jedoch ließ die durch einen unglücklichen Zufall herbeigeführte Feindschaft nicht auf sich beruhen. Er versuchte alles, um den einstigen Freund wieder zu gewinnen. Erntete er hierbei auch nur Mißerfolg auf Mißerfolg, er hoffte trotzdem immer wieder auf neue Möglichkeiten. Da er bei seinen Gängen zu Karsten dessen Türe stets verschlossen fand, und auch alle an ihn gerichteten Briefe ohne Antwort blieben, kundschaftete Krecker die üblichen Spaziergänge seines ehemaligen Freundes aus und hoffte diesen irgendwo im Park zu treffen. Wohl erschrak Johannes, auf verborgenen Bänken wartend, vor manchem nahenden Schritt, Karsten jedoch bekam er nie zu sehen. So hoffte er diesen im Sommer auf einem Landgut zu treffen, in dessen Nachbarschaft er, ererbt von seinen Eltern, ein gleiches besaß. Den ganzen Sommer verbrachte Krecker dort, immer wartend auf Heinrich. Statt ihm aber sah er einen Fremden, der im Auftrag des Herrn die Ernte einführen ließ.

War es eine Folge der bestehenden Aussichtslosigkeit, Kummer, der in ihm fraß, oder ein anderer zufälliger Grund, Tatsache ist, daß Johannes Krecker bald darauf an Atembeschwerden ernstlich erkrankte. Krankheit stimmt immer zum Nachdenken und steigert die seelische Qual. Aus schwärzesten Wolken aber blenden die hellsten Blitze. So kam Johannes Krecker, je mehr sich seine Krankheit dem Sterben näherte, auf den aussichtsreichen Gedanken, einem Todkranken werde wohl auch Heinrich Karsten keinen Wunsch versagen, und schickte deshalb nach ihm. Schon schwelgte er in der freudigen Gewißheit, daß ihm sein bitteres Schicksal der Krankheit zur Vollendung seines Zieles werde, da kam der Bote mit einem abfälligen Bescheid zurück und erzählte, Karsten habe gesagt: Wenn Räuber und Diebe sterben, habe er keinen Anlaß, an ihr Bett zu treten.

Augenblicklich öffnete Johannes Krecker den Mund, als müßte er ersticken. Dann aber ließ er sich Papier und Tinte bringen, schrieb ein Testament und verschied um Mitternacht desselben Tages, als eben das Mondlicht dunkle Schatten seiner ringenden Hände an die weiße Wand warf.

Nun geschah das Sonderbare. Als man das Testament erbrach, fand man einen seltenen Wunsch. Seine Asche, hieß es, müsse Heinrich Karsten übergeben werden; dies sei das letzte Zeichen der Liebe, das er ihm erweisen könne. Heinrich möchte nun vergessen, was geschah, und zum Zeichen, daß er endlich zum Verzeihen neige, die Asche ausstreuen auf ein Feld, das ihm vom Gut des Freundes zu diesem Zwecke als Eigentum geschenkt sei; es möge Korn wachsen aus der Asche und nähren die hungrigen Brüder, um an diesen einigermaßen den Schmerz gut zu machen, den Heinrich erlitten habe.

Heinrich Karsten blieb verstockt.

Das Schicksal aber fügte es, daß in jenen Tagen seine Schwester, die mehrere Jahre im Kloster zugebracht hatte, heimkehrte, um sich auf dem Gut ihres Bruders, fern von allen Menschen, auch von Nonnen, in wahrer Abgeschiedenheit mit ihrem Herrn und Heiland zu vereinigen. Ihr war der Wunsch des Toten ein Gebot. So ließ sie an des Bruders Statt die Asche ausstreuen und das Feld mit einem schwarzen Zaun umfrieden. Leute, die vorübergingen, schauerten. Wenn sich die Saat im Frühjahr aus der Erde reckte, sagten sie: „Nun fängt der Tote wieder an zu grünen!“ Und im Sommer glaubten sie, der Geist des Toten walle durch das Korn. Einer von den Furchtsamen wollte ihn in einer Mondnacht leibhaftig gesehen haben. Wenn die Zeit der Dresche kam, banden sich die Weiber, die die Flegel schwangen, schwarze Tücher um die Stirn und trugen schwarze Schürzen. Vor der Scheune sammelten sich Kinder an und Frauen, auch Männer blieben stehen, wie bei einem seltenen Ereignis. Die vollen Säcke wurden mit schwarzen Stricken zugebunden, und, da niemand essen wollte von dem Korn, in einer Scheune aufgespeichert, die ein schwarzes Kreuz am Giebel trug.

Als aber nach etlichen Jahren der Hunger im Land einfiel, Körner aus den Aehren, Kartoffel aus den Furchen fraß und das Kraut im Acker zu Skeletten zerbiß, kam aus einer besonders bedrängten Gegend eine Frau herbei, die vom verschmähten Korn des Toten gehört hatte. Sie war bereit, keine Münze zu sparen, um für ihre Dienstboten sowie die Armen ihrer Gegend Brot zu beschaffen. Heinrich, der sich eben auf seinem Gute aufhielt und seit dem Fall seiner Gattin alle Frauen verachtete, wollte sich auch gegen die angekommene Fremde verschließen, wünschend, sie und viele mit ihr mögen nur verhungern. Die Frau jedoch ließ sich durch den ersten ungünstigen Bescheid nicht abschrecken, sondern begann immer eindringlicher zu sprechen. Sie stellte die Not der Hungernden dem Gutsbesitzer so deutlich vor Augen, bis dieser unwillkürlich Augen und Ohren mehr öffnete, dem silbernen Griff ihrer Stimme, den leuchtenden Hacken ihrer Augen und dem berauschenden Wellenschlag ihrer Gestalt nicht mehr entging und plötzlich, als bräche die Sonne aus tagelangen Wolken, erkannte, daß eine wunder-

schöne Frau in seinem Hause stand. Er wurde von ihrer süßen Nähe so benommen, daß er alles Vergangene vergaß und eine jäh aufgesprungene, unwiderstehliche Sehnsucht empfand. Geradezu schmerzlich befiel es ihn, als die Frau, nachdem er ihr das Korn zugesagt hatte, noch am Abend wieder abreisen wollte. Er bat sie, doch nicht zur Nachtzeit zu fahren, sondern in seinem Hause zu bleiben.

Um Mitternacht (derselbe Mond, der die Schatten seines sterbenden Freundes an die Wand warf, drängte durch die Fenster) fühlte sich Heinrich wie von unsichtbaren Händen geschoben. Näher, immer näher kam er an die Tür, hinter der die wunderschöne Frau geborgen war. Ob sie wohl schlief? Er lauschte, ihren Atem zu hören. Deutlich vernahm er das Rauschen ihres Kleides, sachte Schritte, die vom Fenster her zur Türe schlürften, wo das Bett stand. In diesem Augenblick war er zu schwach, ein aufgesprungenes Stöhnen zu besiegen. Die Frau erschien und sah, wie er gekauert an der Wand des Ganges lehnte. Am Rücken schattenüberdeckt, im Antlitz halb, an Brust, Knie und Zehen weiß vom Mondlicht, schien er ein Schreitender zu sein, der aus dem Dunkel in die Helle bricht. Die Frau ergriff ihn bei der Hand und zog ihn völlig in das Licht. Auf dem Sofa, das in ihrem Zimmer stand, ließ sich Heinrich, von Sehnsucht überwältigt, müde nieder. Er schwieg, wenn ihn die Fremde fragte, ob er plötzlich krank geworden sei. Nur seine Augen redeten so laut, sein Atem überschwülte ihren Leib, daß sie vor seiner Brunst von dunkler Schwäche überfallen wurde, auch zu schweigen anfing und, nach kurzem Widerstreben, die Arme streckte wie vor der Kreuzigung, als sich Heinrich Karsten brennend über ihren Körper warf und ihre Kleider aufriß.

Entscheidend für Heinrich aber wurde diese Nacht erst, als er am kühlen Morgen erfuhr, daß er ein Eheweib liebend überwältigt hatte. „Mein Mann", erzählte sie, „liebt mich am meisten von allen Dingen dieser Welt. Ich bin sein Kleinod und sein Himmel."

Heinrich blieb zurück, vom Schicksal ins Gesicht geschlagen. Das Eis seiner jahrelang angesammelten Härte begann zu tauen und er fühlte den Frühlingssegen, der mit bittern Tränen kam.

Noch am selben Tag fuhr er zur Stadt. Bei einem Künstler ließ er einen Denkstein fertigen, auf welchem eine Göttin stand, die weise in die Speichen eines Rades griff. Dann ließ er das Denkmal mitten im Feld des Toten aufstellen und aß von nun an stets vom Brote dieses Ackers.

Der Knabe

Von Sylvia von Harden

Deine Augen kamen leuchtend.

Als die Möven nordwärts flogen,
Eine Königin dich gebar.

Deine Sprache wurde bleich.
Deine Schritte zart.

Leicht umgaukeln deine Schönheit
Prinzen und Prinzessinnen.
Und im Schoße deiner Buntheit
Liegt in schwarzen Kelchen
Schweigend roter Mohn.

Monde tranken deine Blässe,
Meere deiner Hände Blühen

Und die Winde deine Seele,
Die in Einsamkeiten irrt.

Der Fächer

Von Oscar Maurus Fontana

Die Witwe Rugieri trat ins Zimmer.

„Ah was tut ihr?"

„Wir sticken ein wenig, Mathilde." Und sie stickten ein wenig im Sommer und im Winter, im vorigen Jahr und vor zehn Jahren, immer, die Frau Boroe mit ihren vier unverheiratet gebliebenen Töchtern.

„Stets seid ihr fleißig. Was gibt es Neues?"

„Denke, Mathilde, denke, der Herr Lehrer" — denn sie betrieben eine Pension, die fünf Boroes — „hat bis vier Uhr in der Schule bleiben müssen."

„Bis vier Uhr? Du guter Gott."

„Wahrhaftig. Bis vier Uhr. Sie hatten Konferenz. Und wie, wie kann man verlangen" — und die arme Frau Boroe weinte fast und ihre dünne Stimme wollte schier umkippen — „daß da die Suppe noch die Kraft des Fleisches, der Gewürze behält, der Reis nicht zerfällt; alles, ach alles verliert. Oh Mathilde. Bis vier Uhr. Was für Zeiten."

Das gelbe Gas sang. Die Nadeln zogen zögernd grüne und blaue Seiden. Die Witwe Rugieri strich ihr schwarzes Mäntelchen zurecht.

„Und von wo kommen Sie, Tante Mathilde?" fragte die älteste Tochter und nannte sie Tante wie als kleines Kind und fragte sie, obwohl sie die Antwort wußte.

„Der Franziskaner hat heute gepredigt. Es war alles in der Kirche. Auch der Doktor Diara."

„Der Doktor Diara."

„Er wird immer älter. Auch er. Wie wir doch lachten in Nona, als das Boot umkippte und wir ins Meer fielen. Wie die Jahre gehen. Und nun ist er Hofrat. Und ich hätte damals doch auch sticken lernen sollen. Warum wollt ich das nicht! Man ist so dumm, ihr Kinder" — und sie wandte sich zu den vier Töchtern und nannte sie Kinder, aber sie waren schon lange keine mehr — „wenn man jung ist." —

„Er soll immer im Café sitzen, der Doktor Diara, und alle Zeitungen lesen. Aber er spielt niemals Billard. Vater konnte das. Fünfundzwanzig Points waren das Mindeste. Er nahm mich einmal mit. Zu meinem Geburtstag durfte ich zuschauen. Ich war glücklich damals, er besiegte alle, Vater."

„Aber der Doktor Diara spielt nicht Billard, und ich hätte sticken lernen sollen." „Wird dir die Zeit lang, arme Mathilde."

„Oh ich arbeite, ich muß viel arbeiten. Da sind so viel Röcke, die neu besetzt werden müssen. Aber ich bin nie zufrieden mit meiner Arbeit, vielleicht weil unsere Wohnung so wenig Licht hat, immer muß ich abtrennen, was ich gestern aufnähte. Wie ist das traurig. Aber Sticken, da verginge die Zeit besser."

„Erinnerst du dich, du strittest einmal mit Antonio, du wolltest, ich sollte dich lehren."

„Oh, er wollte nicht, daß ich etwas lerne. Ja, der Mann. Du warst sehr gut, armer toter Antonio."

„Das war wie Adah zum letzten Male uns besuchte. Das sind auch zwanzig Jahre, aber die konnte alles."

„Er liebte sie auch sehr, seine Schwester."

„Hörst du noch etwas von ihr?"

„Manchmal. Aber siehst du, was soll ich von ihr hören. Sie hat ihre Kinder und ich — ich habe die Erinnerung an die vielen glücklichen Stunden mit Antonio. Du hast auch die Kinder, nicht nur das Grab. Aber er wollte nie Kinder, er wollte, daß nichts mir Beschwer mache. So war er."

„Ja, sie waren gute Freunde, sein Francesco und dein Antonio und wir waren sehr glücklich, alle."

„Man wird ernster, wenn die Jahre kommen. Auch der Doktor Diara. Wie kann er auch lachen, wenn er einen langen weißen Bart hat? Furchtbar haben wir gelacht, damals in Nona. Immer, in der Schule und unter den Sternen. Er konnte auch schon zur Guitarre singen. Aber das konnte Antonio auch. Aber nicht so schön."

„Gib mir die gelbe Seide, Anna."

„ Ob es nicht Sünde war, daß wir damals so viel lachten? Sicher. Ich will nach Hause gehen, ein wenig auf die Gasse schauen vom Fenster, auf dem Corso. Es sind manchmal Menschen darunter, die kenne ich gar nicht. Immer kommen neue Menschen. Woher? Ist die Erde so groß? Gute Nacht, ihr."

Und die Witwe Rugleri ging wie Abend für Abend denselben Weg nach Hause, um ein Wachsstümpfchen anzuzünden und dann tief ins Fenster gebogen auf die Menschen unten zu schauen.

*

Schon in der Kirche war der junge Mann immer hinter ihr gewesen. Jetzt trat er auf sie zu, einen großen gelben Hut breit übers schwarze Haar.

„Habe ich das Vergnügen, die Witwe Rugieri vor mir zu sehen?"

„Des Antonio Rugieri — Gott schenke dem Lieben die ewige Ruhe. Aber . . . "

„Dann darf ich Sie meine Tante nennen."

„Wie?" Und die Alte zupfte an ihren schwarzen Zwirnhandschuhen, die oben an den Enden gestopft waren, und auf ihrem vertrockneten Gesicht zogen sich vom eingefallenen Mund bis zu den Augen lange mißtrauische Falten.

„Ich bin Manfredo."

„Ah, — wie kalt es ist." Sie zog ihr Mäntelchen enger um die frierenden Schultern.

„Der Sohn Adahs, ihr einziger. Und ich grüße dich."

Sie zitterte vor Furcht. Sie wollte keine neuen Dinge mehr in ihrem alten Leben.

„Wie groß du bist. Eine weite Reise. Und die Mutter und die Schwestern?"

„Sie grüßen dich, und ich soll dir schöne Tage machen, haben mir alle aufgetragen."

„Schöne Tage . . . aber ich bin eine arme alte Frau. Warum bist du gekommen? Bleibst du? Bist du angestellt?"

„Ich bleibe nicht. Ich reise ein wenig durch unsere kleine Welt."

„Warum sagst du, daß die Welt klein ist? Ich habe nichts gesehen, nicht einmal die Insel drüben, aber sicher ist alles größer, als ichs denken kann."

„So solltest du beginnen, zu reisen."

„Ach es sind so viel Stürme, und das Meer ist so böse und am Ende sind die Füße so müde."

„Aber heute ist Sonne. Wir wollen zur Insel hinüberfahren. Ich nehme ein Boot."

„Ich kann nicht."

„Woher hast du Furcht? Ich hole dich um zwei Uhr ab. Du wirst dich um nichts sorgen. Du sollst wie eine Königin in ihr Land kommen. Du lächelst. Nun darfst du dich nicht mehr verweigern."

„Wenn man so ruhte, sechzig Jahre . . . "

„Wie lange geht das Meer hin und her und ist nie alt."

„Aber es geht hin und her. Ich kann dich nicht zu Mittag laden, Manfredo, ich bin allein, ich wußte nichts, ich habe nichts vorbereitet."

„Ich hätte auch nicht kommen können, ich habe mir im Hotel ein Gedeck reservieren lassen. Um zwei Uhr, Tante."

Es wurde ein schöner Nachmittag. Zuerst waren sie übers Meer gefahren. Der Wind hatte im Segel geknirscht. Die Barke lag still. Sie gingen durchs Städtchen. Die Alte trippelte, Manfredo

war übermütig, sie mußte über ihn lächeln, er sprach mit den Bauern wie ein Herr, der große gelbe Hut stand ihm herrlich, sie war stolz auf ihn.

Sie war müde geworden, da saßen sie auch schon in einem Garten — sie hatte Furcht gehabt, ob es nicht zu nobel sei — sie bestellte Kaffee, er Wein, sie mußte mittrinken, sie hustete beim Schlucken, er klopfte ihr auf den Rücken und war vergnügt, die Sonne ließ die Blätter auf den Kies tanzen, ein Hahn schnappte danach, das Meer spülte die Bucht.

„Wie ist das schön!" sagte die Alte.

„Warum aber sitzt du in Schwarz?"

„Immer, ich bin Witwe."

„Er sieht es doch nicht mehr."

„So darfst du nicht sprechen. Das ist Sünde."

„Aber die Sonne liebt das Helle."

„Es ist wahr. Aber dann hätte ich eher in solche Gärten sitzen müssen."

„Und warum tatest du das nicht?"

„Er wollte es nicht. Denn er spielte Domino wie einer Branntwein trinkt. Verzeih mir Gott, aber so war's. Immer mußte ich mit ihm spielen oder zusehen, wenn er mit Freunden spielte. Ich tat es gerne. Ah, jetzt geht die Sonne unter."

„Hast du das nie gesehen."

„Ich habe nicht aufgepaßt. Wollen wir nicht gehen. Die Glocken läuten das Ave. So schwül ist es."

„Warum hast du deinen Fächer nicht mitgenommen?"

„Ich habe keinen. Ich habe einen gehabt, als Mädchen, ja . . . aber sie sind überflüssig."

„Das sagte keine Frau."

„Er sagte es, er haßte das Ueberflüssige."

„Ich habe viele Fächer, aus aller Herren Länder. Du sollst einen haben."

„Nein, nein."

Viele Tage machten sie jetzt solche Fahrten im Wagen, im Kahn, auf dem Schiff. Nichts war ihm zu hoch oder zu teuer, er bezahlte alles, sie durfte nicht einen kupfernen Heller aus ihrem Beutel tun. Er besuchte sie in der Wohnung, er tanzte oder tollte, er schüttete die Truhen aus und streute ihren Inhalt, Strümpfe, Bänder, Tücher, Knöpfe, Bücher, Golddraht, Schleifen, Behänge umher, sie duldete es lächelnd. „Ich bin wie damals mit dem Doktor Diara", pflegte sie zu sagen. Entzückend konnte er pfeifen. Sie hörte zu, sie war glücklich, sie streichelte ihn.

„Wie habe ich früher gelebt? Ich erinnere mich nicht mehr." Und sie sagte das mit einer Stimme, als wäre sie erst sechzehn.

Eines Tages in der Frühe kam er nicht. Er schickte einen Diener, er komme später, ein Geschäftsfreund habe Wichtiges mit ihm zu besprechen. Er kam aber nicht mehr, ein Brief statt seiner, er habe verreisen müssen, auf Wiedersehen, als Erinnerung gebe er ihr den Fächer, der sei ihr lange schon versprochen.

Zitternd schlug sie die Hüllen zurück. Ihre Hand glitt über Elfenbeinstäbe zur Seide empor und die knisterte. Auf ihr sah sie einen alten Schäfer. Er blickte sie mit verwischten Augen an, saß ganz einsam, ohne Herde, ohne Spitz, spielte auf einer Flöte. Traurig neigte eine Weide sich über ihn und sein Lied. Aber dann ging die Erde hoch — und das sah der Schäfer nicht oder wollte es nicht sehen — immer höher. Um einen silbernen Tümpel drängten sich grünflockige Bäume vertraut. In dieser lustsamen Landschaft standen große nackte Dryaden mit Mondsicheln im Haar. Ewige Freude war ihrer. Das Lied des Schäfers kam nicht zu ihnen. Ihre Gesichter waren froher als die von Menschen.

Das sah die Witwe Rugieri. Ihr schwindelte, als hätte sie einen Kuß bekommen. Aber sie machte sich auf, hielt den Fächer dicht an ihr Herz gepreßt, ohne zu wagen, die Hülle fort zu tun und wies ihn strahlend in einer Gloriole den fünf Boroes, gleichsam zum Ersatz, daß sie sich in der letzten Zeit so selten gezeigt hatte.

Am nächsten Abend kam sie aufgeregt: „Ich finde das eine Sparkassenbuch nicht."

„Wo hast du es hingetan?"

„Nirgends. Aber Manfredo machte so eine Unordnung, der liebe Junge. Und nun finde ichs nicht."

„Du wirst es schon finden. Wieviel war denn darauf?"

„Zehntausend. Das kleinere ist da!"

„Such nur, Mathilde."

Sie suchte in den Schränken und unter den Schränken, aber sie fand es nicht.

Sie ging zur Polizei, zeigte den Verlust an, erzählte alles.

„So", sagte der Kommissar, ihr Neffe — Manfredo."

Sie atmete tief auf: „Nie, nie!" und ging nach Hause und holte den Fächer hervor und sah ihn an, wiegte ihn hin und her und weinte wie über ein krankes Kind.

Von Manfredo hörte sie nichts, aber sie hatte kein Verlangen, sie hatte den alten Schäfer mit seinem trüben Lied und die Dryaden mit Mondsicheln im Haar.

Nur einmal kam eine Depesche, Manfredo sei zum Gericht hier versetzt worden, er komme morgen früh mit dem Filmdampfer, Erkennungszeichen eine weiße Nelke.

Warum ein Erkennungszeichen? — lächelte sie, aber sie hielt die weiße Nelke in den verschrumpelten Händen und auch noch den Fächer und wartete.

Das Schiff stand still, das Wasser wurde rundum weiß vor Zorn, die Brücke wurde ans Land geschoben. Wo war sein gelber herrlicher Hut?

Ein kleiner verwachsener Mann, das Gesicht voll Finnen, trat auf sie zu: „Ich bin Doktor Manfredo Persicali, Hilfsaccessist am Gericht" und zeigte eine weiße Nelke.

Die Witwe Mathilde Rugieri fiel in Ohnmacht. Sie erwachte unter weißen Kissen. Ihre Freundin Borroe war da.

„Er ist Manfredo Persicali, dein Neffe, willst du ihn nicht sehen?"

„Nein."

Der Kommissar besuchte sie.

„Also doch. Ich sagte es ihnen gleich. Ein Gauner. Darf ich Ihren Neffen — er ist es wirklich — hereinbringen?"

„Niemals."

Der Doktor Diara kam.

„Wie? Sie wollen Manfredo nicht sehen!? Er ist es. Ich kenne ihn von langher. Ich habe ihn hierher protegiert. Ein achtbarer junger Mann, höchst achtbar. Warum haben Sie mich nicht mit dem andern besucht, ich hätte Ihnen gleich gesagt."

„Sie sind auch nicht mehr der Doktor Diara. Ich will keinen mehr sehen. Manfredo hat mir das da geschenkt, das tat Manfredo und nur er. Es gibt keinen andern Manfredo."

Und sie rollte den Fächer auf und zeigte mit ihren gebogenen Fingern auf den Schäfer und die Dryaden, wie von einem Ueberirdischen verklärt.

Pubertät.

Von Franz Heinz Bierbaum.

Des morgens sitzen sie in Schulkasernen
Und überstehen zitternd Wort und Buch.
Sie müssen ungeliebte Dinge lernen
Und alles Wissen quält sie wie ein Fluch.

Sie kratzen Namen in die Folterbänke,
Sie ducken sich und tasten um ihr Leid.
Ach, daß ein Licht in ihre Dumpfheit sänke!
Doch wie ein Tier umlauert sie die Zeit.
Sie warten angstvoll auf das letzte Schellen.
Der Mittag dampft. Ihr Hirn ist längst erschlafft.
Dann überschütten sie die Stadt in Wellen
Und gleiten stolz auf ihrer jungen Kraft.
Doch wenn die Stunden sich zum Abend dehnen,
Ist ihre Stirn von Wolken überhängt.
Durch ihre Seelen rauscht das große Sehnen
Und sie erkennen nicht, wohin es drängt.
Sie beugen sich und sind von Furcht beladen,
Wenn rote Schleier auf sie niedergehn.
Verdunkelt fliehen sie zu Kameraden
Und tauschen Worte, die sie nicht verstehn.
Mit stumpfen Füßen schwärmen sie in Straßen,
Umbraust von hochgespannter Melodie.
Aus ihren Händen rollt, was sie besaßen,
Und alles Leben kehrt sich gegen sie.
Sie folgen Mädchen mit beschwerten Schritten
Bis an die Grenzen der durchlärmten Stadt.
Die jungen Lippen stammeln scheue Bitten.
Der Anprall der Gefühle macht sie matt.
Ihr Sinn verwirrt sich in gelösten Haaren.
Am frühen Glück verdunkelt sich ihr Blut.
Da können sie ihr Wesen nicht erfahren
Und ahnen nicht, wo das Geheimnis ruht.
Wie Peitschenhieb trifft sie der Mädchen Lachen.
Sie wissen nicht, wohin in ihrer Not.
Vor ihren Augen rauscht ein schwarzer Nachen
Und müde Hände rufen nach dem Tod.
Sie taumeln heimwärts wie die Fieberkranken.
Sind mürrisch und verlieren kaum ein Wort,
Bis sie bestäubt in hohe Betten wanken
Und ihre Not in tiefem Schlaf verdorrt.
Des Morgens wieder vor den Lehrerfratzen
Sind sie wie Puppen in den Raum gestellt.
Auf ihren Brüsten liegen schwere Tatzen
Und ihre Stirnen bluten in die Welt.

All-Einheitsmusik

Von Hugo Marcus

Draußen bekannten die kupfernen Türme dem Auge gewaltig die Glockenform, welche ferne Glocken, die nicht zu ihnen gehörten, dem Ohr über den Raum weg hinüberriefen. Im Innern aber standen die Säulen, in der Perspektive immer kleiner werdend, rechts und links vom Hochaltar wie die Posaunen und Pfeifen einer unendlich großen Orgel, während von der unsichtbaren Orgel im Hintergrunde her die zugehörige Stimme in den Raum geschüttet schien. Die Türme: sichtbar gewordenes Geläut, auch wenn sie schweigen, die Perspektive des Kirchenschiffs: sichtbar gewordenes Orgelspiel, trotzdem ihm der Mund fehlt. Kirchen mit geschwungenen Fassaden stehen wie große Glocken in der Welt, und ihr Inneres ist wie gewaltiges Orgelwerk: das ist der Sinn des Wortes von der Architektur

als gefrorener Musik. Die ganze Kirche ein Instrument, außen Glocke, innen Orgel. Noch durch die Architektur, die musizierende Architektur der Kirchen, gehört Musik zum religiösen Kult.

Ich sitze unter der Wölbung im Anblick der vielstimmig schweigenden Riesenorgel von Stein, der Säulenperspektive, und lausche auf die Musik der wirklichen Orgel in meinem Rücken, die unsichtbar bleibt, aber singt. Ich träume von Orgeln. In ihrer gewaltigen Vielstimmigkeit scheinen mir alle Orgeln etwas Polytheistisches, ja Pantheistisches zu haben, etwas Heidnisches also, das sie noch um tausend Jahre älter macht als sie ohnehin sind. Wie vielfältige Stimmen Gottes singen die Orgeln, alleinheitlich; und zugleich wie unzählige Stimmen der Welt im Gebet zu Gott. Gott betet in vielen Stimmen, betet vielstimmig zu sich selbst, Welt zu Welt; das Sich zum Sich. Das ist der heimliche Sinn der großen Gottesvielstimmigkeit in jeder Orgel. Die Orgel als brausendes Gleichnis des Weltganzen. Denn das Ganze, in dem alles, außer dem nichts anderes ist, zu wem kann es reden als zu sich selbst, das Sich zum Sich. Wie im Stimmenbrausen der Orgel, so betet in der Unendlichkeit der Dinge das Ganze zu sich selbst, das Sich zum Sich. Schrankenloseste Vielzahl und Narzissus, der ganz allein ist, immer nur einer, berühren sich unlösbar im Bgriff des Ganzen, des Alls. Im „Ganzen" ist die Menge wieder zum Narziß geworden, der ganz allein ist mit sich, all-ein. Welt ist Narziß — wie du! Davon erzählt der grenzenlose Polytheismus, ja Pantheismus jeder Orgel. Und unterm Reden der Orgel wird mir selbst die stumme Vielstimmigkeit der gotischen Säulen noch zu etwas Polytheistischem, ja Pantheistischem. Gotik wird durch mich, vielleicht zum ersten Mal in der Geschichte, pantheistisch empfunden. Und nun denke ich, mich weitend, fort: an jederlei anderes Kunstwerk. Ein jedes Kunstwerk ist in sich geschlossen, eine Welt, doch eine Welt aus vielen Gliedern. Auch im Kunstwerk wird eine Menge zum Narziß: denn die Gemeinschaft der Teile wird selig in sich selbst, also einsam selig. Und du, versunkener Zuschauer, der du überm Beschauen die ganze Welt vergißt, du auch. Aber ohne daß du's merkst. In dir wird Fülle. Aber du selbst wirst einsam vor dem Kunstwerk wie Narziß. Und siehst du in ihm als deinem Narzissusspiegel.

Bitternis: Du bist einsam, Narziß (einsam in deiner Fülle).

Trostgedanke: Das All ist es auch.

Jubilate: Seele und All sind beide einsam (in ihrer Fülle), sind beide Narzissus, sind beide befreundet: und deshalb nicht mehr einsam, und deshalb nicht mehr Narzissus.

Choral: Das Ich ist nicht mehr einsam,
Weil All sein Schicksal teilt.

Blätter des Deutschen Theaters

Die politische Sendung des Dichters

Worte zur Aufführung der „Antigone“ Walter Hasenclevers

Von Carl Maria Weber

„. . . . . . . hört auf, Menschen! Ihr irrt euch,
seid betrogen. Vereint euch, helft eurem Geiste,
Werdet Brüder —“ (Antigone, 2. Akt.)

I

Es stürzte die Gewalt, über Nacht; reingefegt sind Throne (jedweder Art), deren Machthaber von Gottes wegen ein Volk wissentlich in den Abgrund trieben und am Mark gerade der Besten zehrten; Morgenröte weht von allen Türmen. Noch dampfen die Opfer, die eitle Gier gemäht und geschlachtet für ihr selbstisches Trachten, Dung jetzt für den jungen Baum der Freiheit. Mundtot ist jener blutrünstige Größenwahn, der mit seinem klirrenden Geschrei uns jahrlang in den Ohren gellte — und erlöst wurde das Wort, auf dessen tiefglutenden Grund Schimmer reinen Menschentums: Versöhnlichkeit und Liebe liegt. Groß geht ein Aufatmen befreiend durch das Land. Gesprengt sind die Fesseln beschämender Bevormundung; es erwachte der Mensch zur Besinnung seiner selbst und zum Bewußtsein seiner ursprünglichen Sendung, unter der wir vorzüglich die Zurückführung menschlichen Miteinanderlebens auf eine denkbar geringe Reibungsmöglichkeit begreifen (Werfel: „. . . Da doch eigentlich Einanderfreudemachen schönster Menschenberuf“), kurz: die Aenderung der Welt nach den Zielen der Idee. — Mag man hier ruhig den (gewohnten) Einwand der Utopie oder eines zu rosigen Optimismus machen; wenn heute noch das Gesamtbild, das aus der jüngstverflossenen Umwandlung hervorging, ein irgendwie chaotisches Gesicht zeigt: es verschlägt nichts; wesentlich vorerst bleibt die Aufgabe des Geistes, sich ihrer zu bemächtigen, ihr Ziele zu setzen.

II

All dies war lange vorgefühlt und erahnt von einer kleinen Schar jugendlich gesinnter, gerader Köpfe (die durchaus nicht aus der Politik kamen — wenigstens nicht aus der uns bislang geläufigen, der gruppen-, partei- und staatenverankerten Politik —, sondern aus der Literatur) . . . wir dürften sicherlich auch sagen: erarbeitet, wenn wir nicht eben die Schmach der Knebelung des Geistes durch jene lächerlichen, verbrecherischen Helden der Phrase und rasselnden Geste zu lange ertragen hätten.

III

Wie, könnte der Literator, der Dichter, in die Politik greifen? Er kann es nicht nur, er soll es sogar. Aber, es muß wiederholt werden: nicht eine Abgrenzung in stofflicher Hinsicht meinen wir, keine neue „Gattung“ der Dichtkunst zu den vielen übrigen, wenn wir heute mit Nachdruck den „politischen Dichter“ fordern. Wir apostrophieren eine in anderem Verstande bedingte Politik, als die, dazu berufen, unmittelbar Geschichte zu machen — die Politik, die das Agens, die treibende Kraft für unsere Aufrufe geben soll, ist eine menschheitliche; sie soll zunächst den Menschen wandeln, den Boden vorbereiten helfen, auf dem sich die endgültige Wandlung der Dinge von Geistes wegen vollziehen kann und wird; es gilt, kraft einer höchsten ethischen Verfassung, das Hinan

aus dem Dumpf-Vegetativen in das klare Licht des Bewußtseins von der letzten Bestimmung des Menschen zu fördern und zu beschleunigen — nichts weniger gilt es für uns, auch hier, als: Aenderung der Welt. — Von solcher Berufung durchdrungenen Poeten ist das Gedicht nicht mehr als Spiel oder Spiegel privater Räusche und Ekstasen begriffen, als ein in sich Beschlossenes, Ruhendes, sondern als ein Aussagendes, Ausstrahlendes und Vorstoßendes, als Aufruf und Beweger der Dumpfheiten, als ein Kampfruf wider allen Kompromiß, zu dem die inkarnierte Trägheit und Beharrungssucht den Menschen verführt. Nicht länger mehr treibe der Dichter seine unfruchtbare Isolierungspolitik; er ordne sich ein und helfe mit am Aufbau der tätigen Gemeinschaft, an der Partei des Geistes — der einzigen, der wir uns verschreiben können! Seine unumgängliche Voraussetzung: die Besessenheit von ethischem Furor; seine verbindlichste Geste: der (mehr oder minder bewußte) Wille zur Wirkung.

IV

Wie ein Gleichnis liegt der ganze, uns noch so blutnahe Ablauf der politischen Geschehnisse aufbewahrt in dem Drama eines der bedeutsamsten und erfreulichsten Vertreter jener kleinen Schar und der jüngstdeutschen literarischen Läufte überhaupt: in der „Antigone" Walter Hasenclevers. (Als ihm ob dieser dichterischen Tat im vergangenen Jahre eine öffentliche Ehrung zuteil ward, freuten seine Kameraden, deren Liebe schon lange mit ihm ging, sich sehr: weil da, endlich einmal, eine offizielle Anerkennung — die sie im allgemeinen nicht zu überschätzen pflegen! — mit ihrer Bejahung zusammenfiel.) Dieses Stück ist für die eben besagte Gattung fast musterbeispielhaft und erweist mit luzider Klarheit, daß es nicht mehr um den Gestalter, sondern um die Menschheit geht (man könnte auch sagen: es war für den Dichter eine Art tieferer Anstandspflicht, vor Zeit, Mitwelt und sich selbst, das Stück zu schreiben!); die einfache, gerade Linie der Handlung, die bewußte Zielstrebigkeit, der Verzicht auf seelische Zergliederung und jeglichen verbrämenden Psychologismus sagen hierfür genug.

Hasenclever brachte, als der ersten einer, die Unmittelbarkeit des mitteilenden Wortes in der Sprache der Dichtung wieder zu Ehren; vergangenheitslose Unbedingtheit, Sternenschwung zu den letzten, menschenhaftesten Zielen weht sein Flügelschlag von den Versen seines ersten Lyrikbuches („Der Jüngling") bis zu den erschütternden Anklagen der „Antigone". Schon sein Erstlingsdrama („Der Sohn") war eine moralische Tat: es galt die Befreiung der Idee der Jugend von patriarchalischer Einzwängung, von der bürgerlichen Amokläuferei um Zweck, Ruhe und Profit. Der Geist rennt Sturm gegen die Wirklichkeit: es wird das Geforderte, das Notwendige geboren; Welt-Aenderung geschieht! Hasenclever, singender Prophet und Führer der brennenden Schar der Jungen, hißt das neue Banner, auf dem die blutgemalten Lettern winken: IN TYRANNOS! (Diese haben wir nicht nur in den Despoten des engeren Bezirks der Familie und den erweiterten Gemeinschaften zu suchen, sondern zumal auch in dem Wust all der starren Dinge, Vorurteile und sogenannter Pflichten, die sich hemmend um unsere ausholenden Schritte hängen, uns niederziehen, uns festhalten wollen in einer seienden Welt, die nicht die unsere sein kann.)

Von dem gleichen Geiste der Wahrhaftigkeit, der Verantwortlichkeit, von dem glühenden, aufrufenden Ethos, das ihn erfüllt und beschwingt, zeugt auch die „Antigone". Hier wird der Streit der jungen Generation um ihre mehr individuellen Rechte geweitet, sozialisiert zum Kampf des heraufdämmernden Volkes um seine politischen, seine Menschheits-Rechte, um seine Läuterung zur menschlichen Gemeinschaft. Obwohl im Stofflichen und im äußeren Aufbau an das sophokleische Vorbild angelehnt, ist die Tragödie doch — ohne eine flaue „Tendenz" fühlen zu lassen; aber die Wirkung, die wir fordern, ist da, ist dadurch erhöht! — ganz aus dem Fleische unserer Zeit geschnitten. Ihre Nöte und Forderungen ragen daraus empor; auch ihre grauenvolle Wirklichkeit schlägt hinein. Aus der Gestalt der Antigone erstrahlt in Reinheit und Schöne die allumfassende Menschenliebe, löst sich Anklage und Einspruch des Einzelwesens gegen die Vergewaltigung durch autokratische Macht, schwillt der flammende Protest wider das sinnlose Morden, rinnt Versöhnlichkeit und Erkenntnis des einzig Notwendigen: der auf gegenseitiges Verstehen und Einvernehmen gegründeten Regelung des menschlichen Zusammenlebens. Wie dieses hohe, reine Ethos der antiken Heldenjungfrau (bei Hasenclever ins Ueberzeitliche erhöht: des gütigen, selbstlosen, für Brüder und Schwestern sich opfernden Menschen), die mit der „Tat des lebendigen Herzens umstürzt Mauern der Feindschaft", sich an den ihr entgegenstehenden, gegen sie andrängenden Elementen und Figuren (Kreon, Hämon, Ismene, Volk) auswirkt: dies erweist die zwingende Kraft des Dramatikers.

So sehr wir selbst unter dem Vorwand des „Sachlichen" auftretende Rechtfertigung des Krieges aus geschichtlichen, Natur- oder Gott weiß welchen mystischen „Notwendigkeiten" weit von uns weisen,

so wenig möchten wir auf den Kampf verzichten, auf dies lebenerhaltende und -fördernde Moment unseres geistigen Daseins. Das, was unser ist, wird doppelt wert dadurch, daß wir darum kämpfen müssen. Kämpfen mit der edelsten Waffe des Geistes wider die behäbigen Usurpatoren der ewigen Währung, die gestuften Richtungsgegner oder Richtungslosen, wider alle Idiotie und dumpfen Gleichmut, für die gemeinsame Sache, für die Brüder, für uns! — Diese Einsicht vorangestellt, zeigen sich uns die „kriegerischen Jünglinge" der Tragödie in wesentlich anderer Beleuchtung als beim ersten flüchtigen Zusehen. Nicht sie sind eigentlich die Gegenspieler der thebaischen Königstochter und ihrer Menschlichkeits-Offenbarung; sie lieben den Krieg, weil sie darein ihre Kraftüberfülle entladen können, nicht um der Zwecke willen, die dahinterstehen — ja sie treten heldisch für die Prophetin der Liebe ein, als ihr Gefahr droht. Zum letzten wird uns dies deutlich in jener schönen, hinreißenden Jugendlichkeit, worin der Dichter sie aufflammen läßt. Das macht den Rest von Zweifel schwinden, daß wir in ihnen Abbilder unserer jungen, aufstrebenden Generation zu sehen haben. Der Erzfeind ist Kreon, der Tyrann. Aber auch ihn überkommt, durch Entsetzen und Unglück aufgerüttelt, Besinnung auf sein Mensch-Sein; die letzte Schranke fällt: er legt die Krone zu Füßen seiner wertesten Opfer nieder und geht hinaus ins Wüstenland, um zu sühnen.

V

Groß und versöhnlich wächst so das Stück in unsere brennenden Tage hinein. Antigone spricht Worte süßester Tröstung, die in jedes schmerzzerwühlte, gramverstörte Haus und Herz sollten eingegraben sein, Worte wie diese: „Sie alle, die aus der Welt gestorben, rufen euch Liebe und Liebe ins Herz!" — Versöhnlichkeit als Grundpostulat für den neuen Menschen, bestimmt den Abschluß der Tragödie und bewirkt, zu dem moralischen Plus, noch einen Gewinn fürs Dramatische: Konsolidierung und eine gerechtere Polarität. Der Konflikt in „Sohn" war noch zu einseitig gesehen, zu sehr vom Helden aus erlebt. Unbedingtheit und jugendlicher Vorstoß zum Letztmöglichen spannen noch den Bogen zu straff; er droht zu springen, als am Ende der Sohn die Waffe gegen den Vater erhebt. (Dieser schrille Ton wird kaum abgeschwächt dadurch, daß der Alte nicht de facto von dem Jungen getötet wird, sondern vor der drohenden Revolvermündung dem Schlagfluß erliegt. — Hier war man immer schon versucht, an die Werfelsche Lösung des antithetischen Problems „Vater und Sohn" zu denken, in seinem hymnisch-heroischen Gesang: „Doch auch uns sind Abende beschieden an des Tisches hauserhabenem Frieden, wo das Wirre schweigt".) — „Antigone" indes klingt aus in einem verschwebenden Akkord; eine Perspektive neuen Geistes, neuen Völkerlebens tut sich auf. Als der Tyrann, das Recht und die Mündigkeit des Volkes und seine eigene Schuld erkennend, abgetreten ist, drohen Gier und Verwirrung die Massen zu ergreifen. Aber nicht Tumult, nicht zügellose Entfesselung tierischer Instinkte können nach Fortfall der Gewalt das Ziel der befreienden Tat sein —: eine Stimme tönt aus dem Dunkel herauf, davor sich alle beugen müssen, Stimme des ehernen Schicksals, der Zukunft und der Ewigkeit: „Betet, sündige Menschen in der Vergänglichkeit!". Appell an die allem Wesen gesetzten Schranken, die menschliche Kraft nicht überspringen kann, außer zu ihrem Verderb.

Es bleibt zu hoffen, daß die neue Stimme dieses klaren, entschiedenen und so überaus unsrigen heutigen Menschen und Künstlers von der Bühne ihn über die Schätzung eines interessanten Experimentators des jungen Dramas, als der er in weiteren literaturbefreundeten Kreisen heut noch gilt, in wachsendem Maße Aufruf und Erlebnis werden lasse. (Geschrieben Nov. 1918.)

Himmel und Hölle

Von Willi Wolfradt

Es drängt dazu, dies Drama in ein Gemälde zu übersetzen, in einen reinen Kampf farbiger Antipodie. Ein Gold im siegreichen Hader mit einem Schwarz, mit einer trostlosen, breit wallenden Düsternis, in der es quillt wie von Empörung und Verzweiflung, die aber doch ihrer trüben Schwere ein feines Fasern von oberem Licht nicht nehmen kann. In dünnen Adern dann der ganze Glanz der Erlösung, ein Pulsschlag des Trostes, der nicht stockt, wie drohend und zäh sich ihm die Schwärze auch entgegenballt, sondern sich durch alle Grabesnacht hindurchfindet zu helleren und klingenderen

Regionen, vermählt und verwoben zu einem Netz goldenen Elements, das sich nun behauptet gegen alle Gewitter und tragischen Beklemmungen, das immer zuversichtlicher den unbesonnten Grund durchströmt, um schließlich auch die hartnäckigste Einsprengung von Dunkelheit in Farbe und Licht aufzulösen und zu dem jubelnden Meer seiner selbst einzumünden, — groß, froh und feierlich wie Dank nach tiefer Not.

Dieser innere Zwang eines an Geschehen und Dialektik reichen Bühnenwerks: sich als Farbvorstellung statt als analysierende Schilderung zu reproduzieren, zeugt von der Elementarität dieser Dichtung. Charaktere, Psychologie, sozialer Konflikt, Milieu — das sind Faktoren, die sich nicht leicht in tonale oder farbige Analogie umsetzen ließen. Nur ein Geschehen, das dem Urrhythmus verwandt ist, der die Dramatik der letzten Dinge bewegt, nur ein Konflikt, der nichts anderes ist als eine unverschminkte Abbildung der einen ewigen Polarität, nur ganz elementares Geschehen kann sich in so einfachem Gegensatz symbolisieren. Mag Kornfelds Tragödie noch so sonderbare Gestalten, noch so verzweigte und gewundene Gedanken und Empfindungen, noch so krause szenische Formen haben, es bleibt das alles im Banne jener umfassenden Richtung, jenes einfachen Kontrastes, jener absoluten Tragik der Polarität. Es macht das wunderbare und tief erschütternde Sichbegeben dieses Werkes aus, wie aus einer Irdischkeit von unbegreiflicher und weder sozial noch psychologisch definierbarer Düsternis sich Melodien menschlichen Adels aufschwingen und über den schweren, ganz substanziellen Gram der Welt triumphieren durch die Paradieseskraft ihrer Liebe. Es geht da eine große Kurve von Grundton zu Gipfelton, von Unglück zu Seligkeit. „Wahrlich, dies Haus steht nicht in der Sonne! Jedes Gesicht ist bedeckt wie von einer trüben Seele und wird täglich finsterer, und jedes Wort ist erfüllt wie vom Blut eines zermarterten Herzens." Alles ist Abgrund, und Leben ein schleichendes Entsetzen, gegen das die schwache Liebe der Gutgesinnten umso weniger aufkommt, als all ihr impotentes Mühen die Qual nur mehrt. Die Atmosphäre ist tragisch, dawider, unselig; es steht zwischen den Menschen wie eine Wand und läßt sie das Wort nicht finden, das alles zu lösen verspricht; es liegt als Fluch über den armen Gepeinigten, die es verlernen, zu ihrer Freude Zutrauen zu haben und sich selbst in schwermütiger Dämonie zur Fremdheit verurteilen. Daß Mord aus dieser Hölle sich gebiert, ist wie selbstverständlich; und nicht der Mord als solcher ist ergreifend, sondern seine Zwangsläufigkeit und die innere Beziehungslosigkeit zwischen Täter, Opfer und Tat. Zu einer „Wollust des Unglücks" kreist die bange Not durch diese zarten Herzen, die sich überwunden und töten, und nie tiefer als durch Güte. Diese Leben sind Schuld, Reue, Haß und Selbstsucht, Gram und Leid, — sind Sehnsucht, ungestillte Sehnsucht ganz und gar. Aus Sehnsucht friedlos und stumm, aus Sehnsucht sich verfehlend und einander, aus enttäuschter Sehnsucht hart und erbittert bis zum anklägerischen Mord, aus unendlicher Sehnsucht Gottes heißer Feind.

Und doch ist es nur ein kleines Mehr derselben Sehnsucht, das die Erlösung bringt und die Erstickung bannt. Sobald Resignation durch einen Zustrom herzlicher Kraft in Entsagung umschlägt, ist die Schwelle überschritten, die Verzweiflung von Glauben, Hölle von Himmel scheidet. Eine übernommene Schuld, ein unterlassener Vorwurf: und die Sonne bricht auf. In einem Sterben in Liebe, vor Liebe, in einem melodischen, frommen Emporströmen löst sich die wüste Qual ins All hinein, Glanz und Musik über einer wie von Wolkenbrüchen erquickten Erde.

So tiefsinnig die Psychologie der handelnden Wesen dieses Dramas geführt ist, vor allem sei die Aufmerksamkeit auf die Art gelenkt, wie verschieden Maß und Rhythmus ihrer Schritte ist und wie sich diese individuellen Melodien des Ganges kontrastierend verflechten. Ich höre den schwachen, vor Trauer zarten, federlosen Gang des Grafen Umgeheuer, mit dem er sich ziellos im Raume hin und her wendet, enttäuscht, suchend, mit einer gebrochenen Adligkeit, die sich bewahren will. Seine Schritte schon sagen: „Vielleicht sind wir alle nur zu faul, um ganz gut zu sein!" Und so schleppt seinen Tritten die Aussichtslosigkeit nach, wenn er zur Hure geht, und so höhnt es ihn grausam aus seinem Gang, wenn er den Kriminalbeamten im Hause des Mordes, den seine Frau an seiner Tochter beging, fragt, plaudernd und doch so fürchterlich ahnend: „Sie sind wohl Pessimist? So, so, sehr interessant, doch stimme ich da nicht mit ihnen überein." Und so kommt er zu seiner Frau, die unbegreifend vor allem steht, und bietet guten Tag und macht Konversation, bis es in ihm plötzlich unerhört aufbricht, ein ganz anderer Schritt in ihn fährt, und er es sagen, schreien, jubeln kann zum ersten Mal: „Ich liebe dich!" Und wenn wir ihn wiedersehen, ist ein süßes, erlöstes Wandeln in seinen Füßen, die ein schmerzlich stilles Glück umspült, während sie dahinschweben zum Spiel auf seiner Flöte, die aus Beates Schienbein geschnitzt ist. Treue kann nicht kindlicher und großartiger, nicht näher dem Lächerlichen und dem Erhabenen gezeichnet sein. In diesem Gang ist alles.

Und ebenso primär scheint jede Bewegung der Uebrigen da gewesen zu sein, eine Rhythmik des Ganges, der Arme, des geworfenen Nackens, aus der die Worte, die von so tiefer und verschlungener Empfindung und so notvollem Verstand schwankenden Worte sich ergaben, aus der sie heraustropfen mußten, so und mit keiner Silbe Tonfall anders. Wie die Idee des Ganzen als farbige Diskussion, nicht zunächst als erzählbares Geschehen erscheint, so die Einzelgestalten und ihre Verhältnisse zueinander im Gespräch der Schritte oder Pulse. Das ist zuerst da und spricht zuerst immer von dem neuen Geschehen, von der veränderten inneren Situation. Ist nicht dieses trostlose Insichfallen Beatens unvertauschbar gegeben, das die Worte: „Hilfe, alles ist irdisch!“ fast wie unversehens nur begleiten, ohne daß es ihrer bedürfte, wiewohl gewiß nur durch diese Worte der Dichter dieses Niederbrechen in seiner ewig-einmaligen Art bezeichnen kann? Sie hat die Tochter erwürgt, eine andre, Hure, nimmt aus Liebe und Reife die Tat auf sich, Verhöre, aufgeregte Szenen sind kaum verhallt, sie ist allein geblieben und spricht: „Welch unnatürlicher Lärm! Und es ist ja nur Erde!“ Sieht man es nicht? Diese Stumpfheit aus Wissen in den Zügen, diesen hängenden Arm, den in einer dem jüngsten Gericht gleichsam zugewandten abwehrend halberhobenen zweiten, die Not des nicht einmal Verzweifeltseins in der ganzen fallenden Körperkurve? Dieses unerhört zweideutige, Himmel und Hölle umfassende Lächeln auf den fahlen Wangen? Kann man diesem plastischen a priori der Gestalt entzogen bleiben, unbetroffen von — — von so viel Gestalt?

Ich wiederhole: es zeugt von der elementaren Kraft, der geistigen Notwendigkeit dieser Dichtung, wenn sie, so kompliziert sie, intellektuell betrachtet, sein mag, nicht Spekulation, Problemanalyse, Klärung der Fabel, sondern zunächst Farb-, Ton-, Bewegungsvorstellungen auslöst. Wenn sie also nicht Fragen aufwirft, sondern antwortet auf ewig gehegte, nie aussprechbare Fragen. Das ist der Unterschied zwischen Nora und Hamlet, oder zwischen Nathan und Lear. Daß die geistige Substanz eines Schicksals vor allem und bis ins Wort hinein Gebärde wird: das verdiente wohl noch am ehesten expressionistisch genannt zu werden, und nur in diesem Sinne, nicht in dem geläufigen bizarr fuchtelnder Form, ist dies Werk es. Man müßte jede Gestalt, jede Szene, jeden Satz daraufhin ansehen; es fällt schwer, hier darauf zu verzichten, dem allen nachzugehen.

Nur eine, die gewaltigste und eigentümlichste Gestalt der Dichtung fordert wohl noch ein Wort. Es ist Jakob: kein Mensch mehr, nur ein Amt, Zeuge gegen das Schicksal, Führer gegen Gott, Sämann von Zweifel und Empörung. Schattenhaft geht er durch alle Szenen, auftauchend, wo das Elend brennt, alles Entsetzliche mahnungsvoll unterstreichend, Aufpasser über Gottes Grausamkeit, Schmerz über menschliche Unterworfenheit, der Erde qualvoller Protestschrei gen oben. Diese Personifikation des tragischen Bewußtseins schlechthin hat ganz großen Stil. Jakobs Kommen und Gehen in seiner Funktionär-Emsigkeit hat doch nicht mehr nur menschliche Unruhe, sondern gestaltet die Unruhe des Herzens selbst. Sein trotziges Wachehalten ist dem ganzen Wuchs der Gestalt nach Prometheus-Erbe. All die notvolle Lust der Moderne, ihre Leiden und Krämpfe unter schonungslose Lupen zu nehmen und aus fast zynisch-forscherischer Beobachtung Anklagen gegen die Schöpfung zu schmieden, die Wedekindlust, die Kokoschkalust, sie ballt sich hier mit statutarischer Gewalt zusammen in das Bild eines alten Menschen, der sich selbst grauenhaft ist, wie es der Gott sich sein muß, der diesen Abgrund einer mißlungenen Schöpfung auf dem Gewissen hat. Er raunt und schreit es den Gehetzten zu, sich aufzulehnen, in den Lebensstreik allgemeinen Freitodes einzutreten. Aber seine Revolution findet keine Anhänger, das Wunder des seligen Bewußtseins ist noch bei den Ausgeschlossenen und Getretenen der Menschheit zu stark, und statt Gutes zu wirken, mehrt der rastlose Moralist nur die Verwirrungen, die zu entknoten, und sei es auf die gordische Weise, er sich entsandt fühlt. Die Menschen hören ihn nicht. Aber die Macht der großen Treue findet und überwältigt schließlich auch diesen unerhört Abtrünnigen. Die Erkenntnis Beates: „Grausam ist nur der ungeliebte Gott“, die sie seinem ungestümen Hadern entgegenstellt und aus der sich jene alles besiegende Kraft opfermutiger und des Paradieses inniglich gewisser Sehnsucht kündet, zwingt den von der falschen, widerspenstigen Sehnsucht Durchglühten schließlich in die Kniee, daß er Amen sagen muß. All sein Trotz wird klein „vor einer einzigen Träne einer Frau“, und die Seele des Menschen macht den Feind Gottes letztens an seinem Zweifel zweifeln. Doch Gottes Stimme selbst mahnt ihn, auf seinem Posten auszuharren: „Solang die Erde menschlich ist bleib du lebendig, ewiger Protest!“ Und während die Gelöstheit der Menschen, die sich in der unausrottbaren Gewißheit himmlischer Zuflucht der irdisch-höllischen Qual entbanden, mit wunderbarem Singen ins Lichte aufsteigt, steht dieser Jakob aufrecht inmitten des Leids, ein Monument des dichterischen Berufs. —

Ich weiß nicht, wieviel Klugheit hier mit am Werke war. Es hat mit dem Werte eines Kunstwerks nicht das mindeste zu tun, wie es zustande gekommen ist. Die Frage ist, was es ausströmt. Das aber ist nun nicht Witz, Verstand, Geschicklichkeit, — das ist der große Schauder und das große Innesein der Gnade, das ist ein gewaltiger Klang und die Macht einer kosmischen Landschaft, das ist Aufruhr und die Stille des unsagbaren Wissens, das ist Ehrfurcht und Inbrunst.

Drama der Seelen

Zur Kritik Kornfeld'scher Dramatik

Von Ernst Angel

Der erlebende Mensch unserer Tage ist — unerbittlicher als seine Voreltern — vor die Entscheidung zwischen Abenteuer und Ethos gestellt. Ueberläßt er sich den umdrängenden Erscheinungen als gleichberechtigten, nur um sich selbst und um ihn kreisenden Sonnen, deren Strahlungsintensität ihr einziges Kriterium bleibt — oder fühlt er über sich und ihnen den Himmel sittlicher Abhängigkeit, der sie ihm gut und böse, heilig und unheilig anzeichnet?

Der Dramatiker, ermächtigt, sein Erlebnis in seine neue, mit der alten nur scheinverwandte Welt hinüberzuretten, löst diesen Zwiespalt auf: dem Richtmeister gleich, der auf das Hilfsziel richtet und doch das Ziel erreicht, zielt er nach der nackten Erscheinung — und trifft ein beziehungsreiches Symbol. Er setzt Menschen und Begebnisse gegeneinander — und aus ihren Spannungen beleuchtet sich eine sittliche Welt.

So schildert das Drama, wie es sich seit Shakespeare darstellt, nicht so sehr „den Gedanken, der Tat werden will durch Handeln oder Dulden", als die Tat, die Gedanke werden will. Und rascher noch, als das Problemdrama der Ibsen und Hebbel (welches Letzteren geniale Dramaturgie seine starren Dramen überholt) wird das „ethische" Drama verschimmeln, das in Worten als Rohstoff gerinnen läßt, was im Kunstwerk als Vermählung von Kosmos und Einzelfall wortlos manifest wird.

Damit aber das Erleben des Dichters zum spezifischen Erlebnis des Dramatikers werde, ist sehr wohl eine a priorische Seelendisposition vor die Gestaltung gesetzt: sie ist freilich eher ein Wissen um die Welt-Unordnung, als ein Glaube an deren Ordnung (wie ja auch das Drama recht eigentlich von der Zerstörung lebt und an der Wiederherstellung endet), eher eine Lästerung als ein Hosianna; und gerade die Furcht vor dem Geschehen ist begabt, fürchterliches Geschehen zu gestalten. Diese Klage, die mit einer schließlichen Schlichtung den weitesten Stromkreis des Dramas schließt, verrät sich als intimstes Erlebnisresumée des Dramatikers und bestimmt die Luft, an der seine Menschen das Atmen erlernen. Sie ist ihm Voraussetzung, nicht aber Beglaubigung: ihre Durchdringung erst mit dem Stofflichen, ihre Substanziierung in Menschen und Anekdote macht das Drama organisch, rechtfertigt seine Form und erzwingt ihm die Bühne.

*

Paul Kornfeld hat seine brennende Klage von der Durchdringung mit dem Stofflichen ferngehalten. Sein Drama schildert, um die Hebbelsche Definition noch einmal zu variieren, am ehesten Gefühle, die Taten werden, ohne es zu wollen. Es isoliert die Materie, statt sie seelisch aufzusaugen. So agieren im Vordergrunde Schmerz und Hoffnung erschüttert und erschütternd, hinter Nebeln aber läuft eine Handlung ihre Sonderwege, die nur illustrierend und verstärkend als Schwingung und Echo die absoluten Gefühle beglaubigen soll. Die Kornfeldschen Gestalten haben auch vor allem ein inneres Schicksal; es ist immer nur die eine Seele, die ihnen verhängt ist, mögen sie ansonsten handeln wie sie wollen. Ja, dieser äußerste Dualismus, der sie von ihrem irdischen Schicksal abschneidet, ist tief in ihnen begründet: sie hassen die Kette von Ursache und Wirkung, sie beschimpfen, verleugnen und leugnen die Kausalität, die ihrem Herzen die Verantwortung für ihre Handlungen auferlegen möchte. Sie töten ihre Kinder — und konversieren darüber, wie über einen Zeitungsfall: „das einzige Kind", „die armen Eltern", sie morden ohne gewohnten „Grund" und staunen sehr, deswegen verfolgt zu werden. Wenn sie rechnen oder überlegen, tun sie es in der Art von Kindern und — es ist wahr, sie tragen auch als Verbrecher immer die Flügel pausbäckiger Puttis an den Schultern. Das Gewicht der Erde, die ge-

meine Kausalität der Seele, als welche Psychologie heißt, wischen sie je eher je lieber von den Stirnen, aber sie zerren mit Gedanken an ihren Gefühlen, bis diese sich entfremden. Immer aber sind sie sturzbereit vom Bösen ins Gute, flugfertig in verbrüderten Ekstasen, wo ihre irdischen Vorgänger einander Schläue und Dialektik aus den Hirnschalen schlugen. (Auch Dostojewskis Menschen, die alle Schwere der Erde erlitten, ohne dagegen zu rebellieren, öffnen an seltenen Höhepunkten ihrer kriminell verknoteten Schicksale plötzlich das Visier der bürgerlichen Dialektik und lassen Seele unerhört zu Seele dringen. Aber diese Aufschwünge sind bedingt und gehalten von langen Strecken verhaltenen Alltags und neutraler Chronik. Auch Strindbergs Geschöpfe agieren über einem Weltbild des Grauens, aber ihr Menschentum hat weiteren Raum, als daß sich's mit der Sammlung von Beweisen und Beispielen für ihren Herrn und Meister genügen ließe; der erzeugt zwar fliegende Expositionen vom Platz weg, atemlose Indizienbeweise für das Verbrechen an seiner Seele, aber er treibt seine ungeborene Fabel nicht ab, um mit seinem Ingrimm und Schmerz allein zu sein).

Kornfelds Hauptpersonen, Esoteriker seiner Seele, sind Menschen der Verhinderung, ihrerseits ebenso zwischen Empfindung und Realität verirrt, wie Kornfelds Drama zwischen dem Dichter und ihnen. Ihre Frage ist die Grundfrage aller reflektierenden Kreatur, die Monologfrage Hamlets (der freilich trotz ihr und mit ihr auf den Lippen in hundert Spiegelungen durch die Welt von Helsingör zu schreiten nicht verschmäht). Erliegen sie der „Verführung“, an ein irdisches Sein zu glauben, straft es sie Lügen. Begnügen Sie sich, wie in „Himmel und Hölle“, das Sein ins Nichtsein zu verlegen, kommen sie mit einem seligen Tod davon. Manna auf ihrem Wüstenpfad aber ist die unbegreifliche Kraft, mit der sie für einander leiden, die ungeheure Liebe, die allein neben der ungeheuren Verzweiflung das Gesetz der körperlichen Selbsterhaltung aufzuheben vermag. Riwalinnen, statt zu kämpfen, umarmen sich in gemeinsamer Schmerzliebe; Feinde? es ist nur ein „Zufall“, daß sie nicht „die besten Freunde“ wurden. Ist doch ihr gemeinsamer Hauptfeind das Leben, mit dem sie alle „nicht mitkommen“. Entzündet sich doch ihr Haß am glühendsten an versagter Liebe. Alle sind sie nicht schlecht, begehen nur Schlechtigkeiten. Alle haben sie das Wissen um die Güte — und können doch nicht gut sein. Und endlich eint sie die Wut gegen die Realität des Apparates“, die Verachtung der irdischen Behörden, die sich an die nebensächlichen Handlungen halten, deren Strafe Karrikatur jener Sühne ist, die im eigenen Herzen erwächst. Der Tod ist willkommen, aber nicht von dieser kläglichen Seite.

Es ist nur Konsequenz, wenn der Schutzmann nach Schluß der Tragödie erscheint, den toten Bitterlich zu verhaften.

So ist die Idee der Konfeld'schen Dramen identisch mit dem Rohstoff seiner seelischen Grundeinstellung, und nach der „Verführung“ bildet „Himmel und Hölle“ einen Fortschritt auf dem Wege zu jenem Drama der Seelen, das immer nur das engere Drama der Konfeldschen Seele werden kann. Gab es in der „Verführung“ noch menschliche Gegensätze aus Blutsverschiedenheit, so ist es in „Himmel und Hölle“ nur mehr die harte Außenwelt, an der sich die Menschen außer an ihrer eigenen Seele stoßen. Waren es dort noch Josef und Dr. Vogelfrei, Marie und Heinrich, die dem Kornfeldschen Kreise entgegenstehen, so sind es hier nur mehr Leonhard und die Marquise, und auch diese nur ins Leben erhoben, um Johanna Gegenstand des Mordes, Mittel zur Selbstaufopferung zu sein. Und da die Seelen einander bis zur Verwechslung angeähnlicht sind, da der Kampf ganz nach innen verlegt, Feind nur mehr die eigene Hemmung, Ausweg nur die eigene Auflösung ist, so kann ein gemeinsamer Anwalt in Jacob, dem Weltfeind erstehen, der für sie aus ihnen allen spricht.

Das Drama der Seelen muß in immer weiterer Spirale vom Drama abführen.

Denn auf seinem Wege vom Charakter zur Seele verliert der dramatische Mensch logisch gesprochen an Inhalt, was er an Umfang gewinnt, er wird tiefer, allgemeingültiger und erschütterter, aber er büßt in gleichem Maße an Material, an Milieu an Namen, an Differenzierung ein. Schließlich werden die Seelen ihres dramatischen Ferments: der Streitbarkeit völlig beraubt, nur mehr gemeinsame Gebärden haben, Tanz und Lachen und Schrei. Lyrik und Idylle, religiöses Epos mögen auf diesem Wege liegen; das Drama aber saugt sich fest an das Endliche; und läßt es nicht, es hätte ihm denn einen Tropfen Unendlichkeit geschenkt.

Alles Zuständliche im Drama ist nur geduldet, um durch Beziehung in Ablauf verwandelt zu werden. Kornfelds Seelen, anhebend in verhärteter Atmosphäre, fahnden nach ihren Gefühlen, um sich ganz in ihnen ausschwingen zu lassen. Gehetzt wie sie sind, haben sie Zeit, es sich mitzuteilen, sie sind glücklich, ausführlich unglücklich zu sein. Ja, sie „wuchern mit ihrem Unglück“ — und treiben als Zinsen Ekstasen ein. Aber dieser ihr Ueberschwang ist kein Verweilen inmitten ihres Schicksals Flut,

eh' die nächste Welle sie weiterreißt: Ekstase ist als Ekstase schon angesetzt und der Schauspieler ist gebeten, sich nicht zu bemühen, als wäre „der Gedanke und das Wort, dem er Ausdruck zu geben hat, erst in dem Augenblick, da er es ausspricht, in ihm entstanden." Die Seele ist eben so wenig einem bürgerlichen, wie einem dramatischen Ablauf untertan, beziehungslos gegen die Umwelt, an sich selbst sich entzündend, in sich selbst verglühend. Von keiner Bewegung getragen, von keinem Kraftfeld gesäumt, nur eigene Vergangenheit und eigene Gegenwart steht sie und strahlt sie.

Ihre Rede im Drama wirkt flächig: fast wie ein Brief, wenn sie sich selbst beschreibt; fast wie ein Programm, wenn sie sich den Ruck gibt, die Gegenüber-Seele anzugehen: „Genug, Maria, ich liebe Sie." Und mit dem besten Willen zum Dialog muß sie äußerlich ansprechen, wo ihr versagt ist, sich innerlich und rhythmisch zu beziehen. Von ihrem „Guten Tag, nun, guten Tag"", fühlt sich niemand getroffen: wenn Wedekind'sche Geschöpfe in alle vier Winde auseinandersprechen, kreuzen sich die Worte dort, wo sie niederfallen.

Luft ist zwischen uns und der Kraßheit Kornfeld'scher Fabeln, dieselbe Luft, die sein Gefühl zwischen sich und der Realität gelassen hat. Da jede Handlung im Drama gleichzeitig sich selbst und ihr Symbol bedeutet, spiegelt der Tod — als weitestes aller Symbole — nichts geringeres als die Auflösung des Geist-Stoff-Dualismus überhaupt! Bevor unsere Seele aber auch nur zum nackten Todesvorgang gelangt ist, fühlt sie — ein getreues Abbild der Dramenseelen — zwischen sich und Kornfelds gehäuften Leichen den gerissenen Strang der besiegten Kausalität. Und an Stelle der Erschütterung, die das konventionelle Zeichen: Vorgang zu quittieren pflegte, tritt das Mißtrauen, das sich im Besitz eines ungültig gewordenen Schlüssels sieht.

Unschwer ist das Untypische, Willkürliche der Handlung auf ihre Entfernung vom Gefühlsvordergrunde zurückzuführen; mit ihr entrückt sich der Maßstab, an den die subjektiven Aeußerungen der Seelen gewiesen sind; ihre Phasen und Wendungen gehen nicht konform mit dem Rhythmus der Gefühle. Selten enthüllt sich im Tonfall der Vorfall auch dem geschlossenen Auge, verrät sich der Text aus der Bewegung auch dem verstopften Ohr. Und in der Szenenfolge liegt das Drama nicht gesetzlich geschichtet und kreisend geballt, sondern lose und individuell aneinandergelegt.

Kornfelds Drama scheidet sich scharf vom „expressionistischen", wie es etwa durch Georg Kaiser bestimmt ist. Rankt sich dort Gefühl, strafft sich hier Fabel; treibt jener im Sturm, schießt dieser im luftleeren Raum. Kaiser geht immerhin auf die Natur los, die er nur zusammendrückt, um sie in die Faust zu bekommen; ähnlich dem Merzmaler bringt er alles widerstrebende Material auf den gemeinsamen Nenner seiner dramatischen Absichten. Seine Charaktere bleiben es, wenn sie auch — bis zur Verzerrung vereinfacht — in der Linie des geringsten Widerstandes auf das totsichere dramatische Ziel lossausen. Seine Figuren sind Risse von Menschen, schematisch zwar, aber sinnlich; und auch mit Hölzern läßt sich's fechten.

Kornfeld aber, soweit er seinen Stil durchhalten kann, ist geistig und bleibt v o r der Natur als vor einem apriori Irrtum stehen. Er filtert die Erscheinungen durch die spezifischen Sinnesorgane der Seele und wehrt Vielfalt des Lebens von ihrer Einfalt ab. Begreiflich, daß er mit ihr nicht auskommt und überall, wo das Gefühl an der Realität krepiert, naturalistisch („Rutscht mir den Buckel runter!"), wo Artfremdheit der Figur die eigene Seele ausschließt, schematisch expressionistisch wird (Marquise, Leonhard, der Wirt, Heinrich usw.).

Begreiflich ferner, daß Kaiser telegrammatisch, Kornfeld breit, Kaiser überdramatisch und unterseelisch, Kornfeld überseelisch und unterdramatisch, Kaiser nach siebzehn Bühnenwerken unerschöpflich, Kornfeld mit zweien bisher erschöpft erscheint.

*

In flüchtiger Dekomposition und Lagebestimmung war lediglich der Winkel anzudeuten, der den Stil Konfeld'scher Dramen von dramatischem abdrängt. Dabei standen dichterische, selbst örtliche dramatische Qualitäten zurück, letztere, weil sie von der folgenden Entwicklung überholt wurden. Nun drängt Kornfelds Gefühl, strömend ohne zu treiben, und seine leidenschaftliche Naivität („auf der Erde? hier liegt man nicht! Auf der Erde liegt man nicht! O Gott! Man liegt im Bett oder man liegt im Gras, wenn schönes Wetter ist, aber hier . . . hier liegt man nicht! Steh auf!") über seinen durchfurchten Dramen nach. Seine Geschöpfe, nie recht eigentlich dem Boden verpflichtet, blicken um aus ihren schönsten Augenblicken, da sie sich urmenschlich gegenüberstehen durften auf den Trümmern des Theaters: dann wehen sie auf in den dünnern Trillern ihrer Raserei.

Der Weiße Heiland

Von Max Freyhan

Fernando Cortez und die Eroberung Mexikos: so ist dieser „Weiße Heiland" eine Dichtung aus dem Bereich der Historie; und Hauptmann hat hier, von solchen Kategorien her betrachtet, den Weg zurückgefunden zu jenem Gebiet, dem ein monumentaler Wurf seiner früheren Jahre gegolten — der Florian Geyer. Faßt man den „Weißen Heiland" gerade als geschichtliches Sujet, wozu seine äußeren Begebnisse das Recht gewähren, und blickt man von hier aus zurück auf jenen Florian Geyer, so erschließt sich der Weg tief ins Wesen dieses letzten Hauptmannschen Werks und in sein innerstes Gefühl von Geschichte, von Welterleben und Gotterschauen.

Im Florian Geyer war für Hauptmann die Historie noch die bunte Mannigfaltigkeit, die bildersatte Abfolge des Geschehens, das Reich der Verzahnungen und Verstrickungen von Kräften und Spannungen, von Formungen und Gestaltungen, jeder Punkt ein Durchgangspunkt, jedes Sein ein Drängen zu neuem Werden und Anderssein: die Geschichte war in ihrem Längsschnitt gesehen, begriffen als das nie abrollende Rad der kommenden und versinkenden Erscheinungen, deren jede doch eben als Etappe auf der unermeßlichen Bahn ihren Wert und ihre Stelle hat. In diesem „Weißen Heiland" ist nichts von alledem, ja mehr noch und entscheidender: der historische Vorgang, der Sieg Europas über die fremde Welt ist kein Sieg und kein Ueberwinden, die Entwickelung im Aeußeren kein Empor und kein Hinan und so die Geschichte zwar ein Geschehen von Dingen, doch kein Wachsen und kein Sich-Entfalten der Seele und der Menschlichkeit.

Hat Flaubert das Wort gesprochen: „Hein, le progrés, quelle blague" so wird, was in diesem Ausruf des Franzosen verzweifelnder Hohn und schneidende Bitternis ist, in Hauptmanns milder Güte zur Klage vom Leid des Montezuma und nur einmal, im Hasse des Sterbenden, zu flammender Anklage und eiferndem Verdikt. Der Historie mag es ein Monument bedeuten, diese Ausbreitung des europäischen Geistes über die westlichen Zonen und fernen Kulturen — dem Blick des Dichters enthüllt sich dieses „Fortschreiten", dieses „Geschehen" als ohne Wert, ja als gegen den Sinn der Weltidee. Denn nicht mehr, wie im Florian Geyer, zielt Hauptmann hier ab auf den vertikalen Zug der Entwicklungen, sondern ihm gilt nur die Seele, und weil ihm Geschichte Verwirklichung höchsten Menschentumes ist, sieht er durch die Begebnisse hindurch in ihre Mitte und ihr innerstes Wesen, und hier eben ist kein „Fortschreiten", hier in diesen Schichten, wo das Verhalten zur Welt entscheidet, erweist sich die Gleichheit alles menschlichen Geschehens, und die Geschichte ist Entwicklung nur in jenem minderen Sinn, daß innerhalb derselben seelischen Sphäre andere und verschiedenartige Formen in ihre Sichtbarkeit erwachsen.

Es sind eigentlich nur zwei Reiche, die die Dynamik der Geschichte ausmachen: das Reich der Zwecke und jenes andere, des zwecklosen, gottinnigen, an das Wesen der Dinge hingeopferten, traumhaften Schauens, das ausgegossen ist als eine leuchtende Seligkeit, als eine Verheißung über das so weit vom Ziel ab immer noch irrende, verblendete Bemühn. Nur im Reich der Zwecke ist kein Verstehen, gibt es ein Fremdes und Fernes und ist „Entwicklung" und „Fortschritt" eben im Kampf der Kräfte und Spannungen, und doch will Geschichte in ihrer tiefsten Wesenheit nicht sowohl Fortschritt und nicht Entwickelung sein, als Heimfinden zu lauterstem Menschentum, das immer war und immer sein wird — in den großen Einsamen, die der Geschichte nicht bedürfen, deren aber die Geschichte der Menschheit bedarf zur Entschleierung ihres Sinns und ihres Gehalts.

Von solchem Aspekte aus: wie gleichgültig, wie so ohne Belang das einzelne historische Geschehen, der historische Wendepunkt! Denn was schließlich begiebt sich? Cortez erobert das mexikanische Land — geschieht aber im Menschenland eine Eroberung? Ueberall dieselben beiden Reiche, der Zwecke, und der Zwecklosigkeit, kein neuer Klang, nur die Erscheinungen anders, das Wesen aber eines und ewiglich. Im Reich der Zwecke, in dem die Vorsicht und Klugheit gilt, das Ziel jede Lüge entschuldigt, der Trieb, zu besitzen, den Menschen formt, haften Qualpopoca und Guatemotzin wie Fernando Cortez und seine Spanier, wurzeln die Gewerbe, die ganz sind „wie drüben in Sevilla", nicht minder als jene Priester, die — ob heidnisch oder christlich — nicht Diener sind an einem Mysterium, sondern Werkzeuge von Institutionen zur Ehre Gottes, zur Ehre der Götter und mit gleichem Worte, so auch gleich

gelassen nur immer fragen: „Was bedeutet Menschenblut?" Doch dort wie hier, über allen Menschen ein Mensch, über allen Menschlichkeiten ein Menschentum, das sich ins Auge schaut und erkennt, ein Ahnen der Welt als eines „farbigen Spiels der Täuschung", ein Rausch großen Fühlens, ein Hinstreben zu den Tiefen, da Gottes Glanz ruht, ein Grüßen und ein Vereinigtsein über alle Dinge und Bedingnisse hinweg: Montezuma und Las Casaz, und hier erst ist, weil Wesen, auch Wirklichkeit.

Denn in dieser historischen Dichtung von der Eroberung Mexikos durch Fernando Cortez gilt das Geschehen, der Körper der Geschichte, gleich nichts, es ist so hinfällig, wie der Leib des Montezuma, und nur das zerbrechliche Gefäß, aus dem die Seele aufsteigen soll, sie allein als Bewegerin, als Spenderin und Erretterin. Ueber dem brutalen Gegeneinander der geschichtlichen Werdungen schwebt als sein innerster Sinn, dem es doch ewig fern ist, ein höchstes Sein, leuchtet Montezumas leidendes Gestirn, und in seinem Mondglanz wird all dies, was die Menschen Geschichte heißen, belanglos und schemenhaft: nicht Cortez ist Sieger, sondern dieser Mexikanerkaiser, der auf Barken durch die Stille der Nächte gleitet, erdabgewandt, entschwebend, nur Auge dem Spiel der Gaukler, Sänger und Musikanten, nur Ohr dem Rauschen der Ewigkeiten, unberührt und wie eine Pflanze zart, fremd jeder Wirklichkeit und so ein Einsamer und so eine Verheißung und so ein Erlöser . . .

Den Dichter aber beweist es, daß neben der Gestalt des Montezuma der Fernando Cortez nicht nur den Gegensatz, das errechnete Gegen-Bild bedeutet; so griffsicher die Charakteristik ist, wenn dieser Cortez bei seinem ersten Erscheinen die Worte spricht:

Männer, wo in aller Welt
Tragt ihr das, was man Verstand nennt?
Kostbar wie die Worte Christi
Ist auf unserm schweren Marsche
Jede Unze Spanierbluts —

so sehr in diesen wenigen Strichen fast das ganze Wesen dieses christlichen Eroberers eingefangen ist, sein Rationalismus und sein Ueberwerten des Verstandes, sein praktisches Denken und sein Glaube, der bei ihm etwas Repräsentatives hat, so fein dann weiter im Gespräch zwischen Cortez und Montezuma unterschieden ist zwischen dem naturhaften Laut des einen und des andern militärischer Konventionalität, so hat doch Hauptmann darüber hinaus noch tiefer in die Seelengründe dieses Spaniers geleuchtet: auch er hat irgend Teil an den Traumwelten der Nacht, an Wahn und Phantasien und auch er, in seinem verborgensten Kern, ist ein Betrogener und ein Enttäuschter, dem die Tage gleich Räubern nur alles wieder entwandten.

So ist in diesem „Weißen Heiland", gelöst von allem äußeren Geschehn, der eigentliche Sinn der Menschengeschichte enthüllt als Seele, als Seele des Einsamen, des Leid-Tragenden und gottselig Schauenden — das Verhältnis Hauptmanns zum historischen Drama hat sich gewandelt seit jenem Florian Geyer, gleich aber blieb jenes echte, lauterste Bekenntnis Hauptmannschen Dichtens, das schon im Florian Geyer seine Zeichen eingrub und nun dem Kaiser Montezuma das einzige Symbol der Majestät, die Dulderkrone, aufs Haupt gesetzt: nulla crux, nulla corona.

Anmerkungen zu Gerhart Hauptmanns „Indipohdi"*)

Von C. F. W. Behl

„Wir ringen alle um das Westöstliche" schrieb Hauptmann einmal in sein Tagebuch . . . so den Weg seiner Entwicklung intuitiv vorzeichnend. Immer neues Gleichnis zu formen seiner Welt, landete des Dichters Phantasie an ferner, fremder Küste — gleich dem vertriebenen Fürsten Prospero und Ormann, seinem Sohne. In seltsam fremder — und noch seltsamer gerade durch Gemeinsames berührender — Kultur fand er neue Ausdrucksmöglichkeit für sein Lebensgefühl, neue Spiegelung seines Weltbildes.

Und das ist der Reiz der Dichtung „Indipohdi": wie jene tiefste Problematik unseres Daseins, jene ewige Frage, in die Michael Kramers große Vaterpassion und des Narren in Christo irdisch-gött-

*) Erstes Januarheft 1920 der „Neuen Rundschau".

liche Wallfahrt gleicherweise ausklingen . . . wie jenes sokratische „Ich weiß, daß ich nichts weiß!" hier dramatisches Erlebnis wird. Prospero, der vom eigenen Sohn vertriebene Fürst, der inmitten fremden Volkes haust, erschuf sich selber seine Welt, in der er lebte als ein Magier . . . und wird doch wiederum unerbittlich ins äußere Geschehen hineingerissen. Noch einmal wird er, der schon zu großer Weisheit jenseits irdischen Trachtens reifte, vom farbigen Volke seiner Zufluchtsinsel, das in ihm einen „Weißen Heiland", einen Gottessohn verehrt, auf einen Königssitz erhoben — und wiederum muß er dem Sohn ins Auge sehn, der ihn zu fällen vor ihm steht. Diese Parallelität der äußeren und inneren Situation zwischen Prospero und Ormann scheint mir der tiefste Kern des Stückes zu sein . . . Aus ihr erkeimt die letzte Weisheit Prosperos, als er — dem Tode entgegenschreitend — sich aller Magie entkleidet:

Gewiß, ich war ein Meister der Magie,
ein Zauberer, doch eine andre Hand
wob unsichtbar an meinen Zaubern mit,
und ich ward ihr ein freier Höriger.

Zum Sieger über dies sein irdisches Schicksal wird Prospero durch Opferung. Freiwilliges Entsagen lähmt die wildanstürmende Kraft des Ormann und nimmt seiner Gewalt alle Macht, wenn Prospero ihm den Kronreif vor die Füße wirft:

Du willst mein Königtum, den Bettel: nimm es!

Und im höheren Opfer schließlich, in der Selbstopferung für den Sohn löst Prospero sich und die Seinen von dem Fluche irdischer Verstricktheit . . . Dies vielleicht war es, was Hauptmann zuerst magisch hinzog zu jenen verschollenen toltekischen Kultübungen, die das äußere Geschehen seines Dramas zum großen Teile ausmachen: dieser christliche Gedanke der stellvertretenden Opferung eines gotterfüllten Wesens:

Und daß ihr seine ewige Liebe je
und je nie mehr vergessen sollt, so wird
auch diesmal der Unsterbliche, der Kaiser
des Himmels, sich für eure Schuld hinopfern,
sein Fleisch und Blut hingeben auf dem Block.

Ueber den dogmatisch starren Zwang des Kultes hinaus, der den gefangenen Weißen, Ormann, den Widerstrebenden, dem Tode überliefern will, hebt Prospero die erlösende Tat wieder ins Göttlich-Freiwillige empor . . . Und so klingt in seinem Schicksal jene reinste und stärkste Glocke der Hauptmannschen Dichtung wieder an, wenn Prospero, der weise Greis, sich und die Seinen entführt vom Fluche dieser „fürchterlichen Schöpfung" durch — die Liebe. Was Ottegebe auf sich nahm als Mittlerin in jungfräulicher Inbrunst aus einem großen überschwänglichen Gefühl heraus — das tut hier Prospero bewußt, ein furchtlos Sehender — einer, der zu den tiefsten Rätseln des Seins hinabstieg und dabei ein Nichtwissender zwar, jedoch kein Zweifler blieb, und der darum sich lösen kann aus dem „Netz der Täuschung und des Elends", in das die Welt all ihre Kinder immer wieder tausendarmig zu verwickeln droht.

. . . We are such stuff
As dreams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep . . .

In diesem Wissen sind Shakespeares Prospero und Hauptmanns eins . . . Aus solchem Zusammenklang mag auch die bewußte Anknüpfung entstanden sein . . .

Und es ist noch ein Etwas im schmerzlich süßen Abstreifen all des bunten trügerischen Zaubers dieser Erde, das gleichermaßen durch beide Dichtungen hinschwingt . . . Das holde Spätwerk Shakespeares, das wundersam erfüllt von Ariels Musik, noch einmal allen Zauberglanz der Phantasie aufflammen läßt, um in die große Wehmut des Vergehens zu verklingen, spiegelt sich in der grüblerisch schwerblütigen, gedanklich manchmal fast überbürdeten Dichtung Hauptmanns so, wie schon am Tag die Sterne in dem dunklen See des tiefen Opfertales auf Prosperos Insel.

Vom Schöpferisch-Schwebenden, vom Musikhaften etwa der „Pippa" hinweg führt „Indipohdi" zur Gedankendichtung . . . Die Tiefe des Unbewußten ist Hauptmanns stärkstes Teil von je gewesen. Nun will das Alter ihm Bewußtheit der Tiefe schenken.

Ein Beitrag zur Dramatik Kokoschkas

Von Hendrik Goverts

Bald jährt sich der „Kokoschka-Skandal" des Jungen Deutschland. — Heute veranstalteten Freunde des Künstlers in Frankfurt eine Aufführung seines „Mörder, Hoffnung der Frauen" und seines „Hiob". Die Matinee endete zwar nicht mit einem Konzert der Hausschlüssel, das Parkett bot kein Bild politischer Straßendiskussionen, — es war immerhin ein Achtungserfolg beim Publikum. Aber die Kritik! — Die Frankfurter Kritik troff von gehässiger Bosheit, um sich im Schlußabschnitt mit einem Handkuß vor den Schauspielern wieder zu verbeugen. — Warum dies!?

Der Maler Kokoschka findet bereits lange ernsteste Achtung. Sein Name ist in aller Munde. Die kleinsten Staatsgalerien haben ihren Kokoschka hängen. Und er selbst steht als Leiter der Dresdener Akademie vor.

Dagegen trifft den Dichter Kokoschka überall arge Befehdung. Und doch zeigen uns die Bildwerke nur die in seinen Dramen gestaltete Welt. Wie Barlach muß auch er sich und seine Visionen erst dramatisch sehen, um sie in seiner Graphik fassen zu können. Ja Kokoschka ist mit den „Träumenden Knaben" als Dichter schon kein Epigone mehr, während die dazugehörigen Bildwerke noch tief in den Klimt'schen Spielereien des Wiener Kunstgewerbes stecken. — Sollte man Kokoschkas Bildwerke nur wegen ihrer ungeheuren Beherrschung der technischen Mittel, ihrer vollendeten Form wegen schätzen, ohne die tiefen Seeleninhalte seiner Schöpfungen zu verstehen? Ich fürchte fast —

Wir leben in einer Zeit der Sprachverwirrung und schizophrenen Einflüsse. Uns fehlt eine Architektur. Vor den Tiermysterien Franz Marcs sinkt der Kurfürstendamm in die Kniee. Und an seinen Straßenecken wieder wird ein degeneriertes, wenige Tage altes Hundegezücht verkauft. — Wo stehen wir?

Wir stehen verworren im Zeichen einer beginnenden Gemeinschaft. Und diese ist die Heimkehr, die aus dem Zwiespalt umbiegt zur anfänglichen Einheit. So wird uns von neuem der Erstlingsmythos gegenwärtig, jener größte Mythos, der von der urzeitlichen Einheit und Trennung. Dort heißt es, daß zunächst die Geschlechter geschieden wurden. Der Heimkehrende muß ihre Vereinigung erst wieder suchen.

Die Kunst unserer Zeit erklingt in der nunmehr überdeutlichen Not von Mann und Weib, dem Fluche ihres wechselseitigen Kampfes, diesem Leiden am Leiden, das anstrebt sich in die große Zärtlichkeit zu verwandeln.

Strindberg und Wedekind sind uns glühende Bekenner dieser Leiden. In verzweifeltem Suchen nach Wahrheit ersteigen sie die Barrikade, reißen sich die Kleider vom Leibe, zeigen uns auf der entblößten Brust, was ihr Blut, was ihre Wunden sind. Doch nur Bekenner sind sie. Ihnen fehlt der Abstand, sich über die Welt zu schwingen, ihre Dramen zu verklären. Zu sehr stecken sie in der Schule des Naturalismus, zu sehr sind sie unfreie Kinder ihrer Tage.

Kokoschka wird uns Offenbarer. Er kann seine Leiden, die sich in der polaren Gegensätzlichkeit der Geschlechter verdichten, aus der Form herausformen. Das Mittelalter dämmert in seinen Dramen. Keine psychologischen Differenzierungen. Auf dem ringenden Wege seiner Selbstbewußtwerdung deutet er uns die Welt.

„Mörder, Hoffnung der Frauen" zeigt die unberührte Frau, die eingesponnen in Gefühlen noch keine Gestalt erreicht hat. Der Mann, der Krieger, der reine Tatmensch zieht die Frau, dieses im Zustand verharrende Naturwesen mit seinem Atem an. Sie umkreist den Mann, und ihn, den Abenteurer, dem sich sonst alles unterwirft, befällt eine Angst vor der Frau, denn er fühlt sich schwach werden, zerrinnen. So läßt er sie in seiner äußersten Not brandmarken. Die Frau aber schlägt dem Krieger, ihrer Hoffnung, durch den sie allein leben und erleben kann, ein Messer in die Seite. Des Mannes Tatendrang schmilzt, gefangen liegt er im Gitterturm der Frau, ihrer Gier erlegen. Doch unter dem Atem der Frau erwacht er wieder, erkennt, daß er die Mutter und die Einheit seines reinen Geistes verlor, fühlt, wie in der Nähe der Frau seine neue Tatenlust rostet, reißt sich los, bleibt Krieger, nur Tatmensch, der einsam und groß über seinen in Gemeinschaft mit den Mädchen

sich vertanzenden Mannen steht. Wie Mücken erschlägt er sie, sie ersterben ihm, weil er allein bleiben muß. Es ist das Drama des Jünglings, der zurückprallt, sich noch gehört.

Im „Brennenden Dornbusch" führt Kokoschka Mann und Frau enger aneinander. Die Frau schwebt von weißen Tüchern umhüllt, während Männer ihrer Träume vor ihr hergeistern. Da tritt der Mann zu ihr ein. An seiner Kerze zündet sie die ihre an, empfängt so Leben und Sinn und versinkt hingegeben in den Mann. Der zwar empfindet Furcht davor, sich ganz zu opfern, entflieht. Aber ohne die Frau steht er außerhalb der Schöpfung, ist die Welt tot. Hoffnung zieht ihn zur Frau zurück, die er in der Mutterwendung findet. Aus ihrer Liebe wird er neu geboren. Doch nach seiner Geburt entdeckt der Mann in ihr das Tierweib, das seine Taten, die ihn in den Himmel tragen, hemmt, in die Gemeinschaft zieht. Und als sich der Mann entsetzt von ihrer gierigen Erdhaftigkeit abwendet, trifft ihn des Weibes Stein. An der Wunde muß er sterben, weil ohne das Weib sein Geist unwirklich ist, denn er entbehrt des Materials, des Naturstoffes für seine Schöpfungen. In Hoffnung und Furcht wellen die beiden Pole aufeinander zu, stoßen sich ab, entsteht der Urrhythmus der kreisenden Welt.

Dieselben Themen finden wir hier, die uns Kokoschka in seinen graphischen Werken, dem „Gefesselten Columbus", der „Bachkantate" deutet. Und in Drama wie Bild die gleiche straffe Konzipierung.

Endlich in seinem „Hiob" steigert Kokoschka die Tragik der Geschlechterfrage, die Tragik unserer Wirklichkeit bis zur Groteske. Hiob, der idealistische Denker und Deuter hat seine Schöpfungsgedanken an den Schoß des Weibes verausgabt. Sein Kopf ist leer, und ihn umtanzen nur die schwülen Gespenster seines Weibes, die Kammerjungfer und der Papagei, dieses mechanische, äußerliche Echo des männlichen Geistesinhalts, das ihm sein Weib allein geboren hat. Als Hiob sein Weib fand, glaubte er durch sie die Welt zu fassen. Aber das Weib, die Hoffnung seiner schöpferischen Selbstverwirklichung zog ihm mit ihrer triebhaften Gier den Boden unter den Füßen fort. Seine Welt ist im Entwurf verworfen, hängt wie eine Schweinsblase in der Luft. Anima, Hiobs Weib, wird wieder durch ihn tragisch. Sie soll Wein geben, wo sie Essig erhielt. Der masculine Spiritualismus ist Säure, der ihr innerstes Sensualwesen zersetzt. Anima wird zur Mutter, zur Sphinx, zu einem Demiurgen. Hiob, der sich nun selbst hassenswert dünkt, glaubt an einem treuen Hunde Trost zu finden. Doch der Hund entpuppt sich als der Kautschukmann, dem Utilaristen, der Hiob verkündet, jedes Weib, das nur ihres Mannes Kopf besitzt, sucht sich hierzu einen Liebhaber aus. Die Eifersucht macht Hiob noch kopfloser. Der Mann, der durch seine Ideen ins Imaginäre hinaufwachsen will, stolpert über die Schwelle der Wissenschaft, weil er noch bis über die Ohren in der physiologischen Sphäre des Weibes steckt. Und die Ungeduld treibt Anima, noch bevor sich ihr Dasein im Sinne Hiobs geistig erfüllt, aus dem Bildungsprozeß, den er ihr auferlegte, hinaus zu einem anderen Manne. Sie entstammt eben in ihrer tieferen Existenzform nicht Hiobs Lehm, sondern der ungetrübt animalischen Erde. Hiob geht zugrunde, während Anima durch den vorurteilslosen Geist des materialistischen Kautschukmanns entzaubert, von ihrem Zwitterwesen wieder befreit wird.

Das ist Kokoschkas Tragödie und zugleich die unsrige. Das sind die Seeleninhalte seiner Graphik und seiner Dramen. — Das Publikum will aber in dieser zerspalteten Zeit sich nicht erkennen, will keine Offenbarung jener Sinne, die in Wahrheit aus ihm herausdrängen. O, wie sind wir verwickelt in der Lüge!

Und die Kritiker? — Viele von ihnen sind nur Halbmenschen, träumten Künstler zu werden, doch dazu langte die Kraft nicht. Und zum Denker sind sie zu eitel. Sie sind oft Schauspieler, Männer, deren große Einfüllungsgabe zu den Bekennerdramen Wedekinds und Strindbergs ausreicht, nicht aber für die Deuterdramen Kokoschkas.

Sein Hiob „von Wehmut überkommen" spricht:

„Meine Gefühle sind niedergehende
Meteore, die in die Nacht des eigenen
Herzens niederrasen und da ersticken!
— Das Wort, das über mich hinauslangt,
Wie die Gebärde einer unsichtbaren Hand,
Bleibt für euch nur ein Theatereffekt!"

Zu Goethes „Stella“

Der Mut zum eigenen Pathos — das ist es, was uns von je an diesem jugendlichen Stück des jugendlichen Goethe so überwältigte, was uns stärker hinriß als Anderes, Reiferes des reiferen Goethe. Dieser ungeheure Mut zum eigenen ungeheuren Pathos, der noch keine Scheu kennt vor dem Aussprechen des überschwänglichsten Gefühles selbst, dieser Wille zur unendlichen, zur völligen Aufgelöstheit, Gelöstheit und Erlöstheit, manifestiert sich nur ganz wenige Male so selbstverständlich, so unbedingt und ohne Schranken — vielleicht nur noch in den „Briefen des jungen Werther“ und in den Briefen des jungen Goethe. Es ist ja aber nicht nur der junge Goethe, bei dem diese unerhörte Explosion des Gefühls sich ereignet; dieses ganze Zeitalter der „Empfindsamkeit“ (man möge das so verstehen, wie es einmal gemeint war — im edelsten Sinne!) hat noch den Willen und den Mut zum Gefühl, zum Gefühl an sich und auch zum Ueberschwang des Gefühls, und der Sturm und Drang des jungen Goethe ist ja nur die höchste Steigerung einer allgemeinen Situation; man wagt es noch, sich zu seinem Pathos zu bekennen, und was heute und in dieser Form (zu Recht!) als sentimentale Phrase und als leerlaufende Pathetik erscheinen würde, das ist damals ursprünglichste Empfindung und echtester Ausdruck eines echten Gefühls. Jene Zeit und jene Generation hat noch ihr eigenes Pathos, das sich etwa in Klopstock und den Klopstockjüngern ebenso stark entlädt und auslöst wie etwas später in den Stürmern und Drängern, das hinüberreicht in die ältere und jüngere Romantik und weiter noch. Unserem Zeitalter und unserer Generation ist jenes (an sich zeitlose) Pathos in dieser Form nicht mehr gemäß, und ein neues Pathos hat die Zeit noch nicht aus sich heraus geboren. Unser Pathos bestand höchstens in dem Bekenntnis zum Unpathetischen. Daß aber die jüngste Generation überhaupt wieder den Mut zum Pathos hat, für das sie nur noch nicht die ihr und der Epoche adäquate Form fand bisher, daß sie stammelnd wieder „vor ihrem eigenen Pathos auf den Knien liegt“, das ist ihr Bestes vielleicht, das ist es, was sie mit jenem Menschen der „Stella“, ihrem Dichter und dessen Genossen verbindet, eint. —

Bei einer Aufführung wird es vor allem darauf ankommen, jene Atmosphäre zu schaffen, in der die körperliche Schwere durch das Gefühl aufgehoben wird, in der die Menschen aus sich heraus zu leuchten beginnen, in der die Realität Musik wird. Denn die Figuren stehen in der Realität, ohne daß sie deshalb den Gesetzen dieser realen Umwelt untertan sind: sie gehorchen nur den eigenen Gesetzen, den Gesetzen ihres Gefühls. Es ist also eine doppelte Aufgabe zu lösen: der Sturm und Drang darf nicht ins Nüchtern-Bourgeoise umgebogen werden, aber der reale Untergrund muß trotzdem erhalten bleiben. Die Pathetik darf nicht sentimental, die Gegenständlichkeit nicht bürgerlich werden. Die Realität muß zum Klingen gebracht und das Gefühl etwas Greifbares werden. In diese Atmosphäre hat sich alles zu begeben, auf sie allein kommt es an.

Moriz Seeler

Kunst und Stoff

Anmerkungen zu Calderon-Hoffmannthals „Dame Kobold“

Gleichberechtigung jeglichen Stoffes vor der Kunst? So behält sie sich vor, dem fremdesten, ärmsten, ihren Herzschlag zu verleihen?

Nein, es gab ihn gar nicht, ehe es sie gab. Sie hebt ihn erst bei ihrer Geburt aus dem gemeinsamen Heimatschoße des Gestaltungswillens. Ein Dichter, der sich „seinen Stoff sucht“, ist keiner. Eine Dichtung, die die stoffliche Reduktion, etwa auf die Filmfläche, übersteht, ohne ihr Wesentlichstes einzubüßen, ist keine. Letzte, paradoxe Konsequenz: Stoff, der an sich gefangen nimmt, macht das zugehörige Werk verdächtig. Dichtung offenbart sich am reinsten dort, wo stoffliche Entrücktheit sie dem Interesse entzieht, das sich aus Spannung, Gesinnung, Trieb formiert.

Sophokles hält vor den Berlinern Stand. Leider versagt sich die Probe auf das Gegenexempel: wie nämlich Hasenclever (und sei es mit seiner „Antigone") vor den Athenern bestünde.

*

Was schieren uns spanische Riten und Ehrbegriffe? Was die hinkende Geschlechts-Moral einer zerstobenen Welt, die uns über die Jahrhunderte hinweg die eigene ankränkelt? Steht uns die geheime Drehtüre als dramatisches Requisit an? Die Verwechslung als erregendes Moment? Ertragen wir die Charaktertypik einer Zeit, in der alle Schwestern behütet, alle Brüder Cavaliere, alle Zofen Mittlerinnen und alle Diener Leporellos waren?

Dieses Spaniens legitimster Sohn ist Don Quichotte. In seinem Anfang war der Zweikampf. Nein: die Geste des Zweikampfes.

Blinzelt, wer diesen Zweikampf wirklich aus Gesten entzündet, nicht heimlich schon ein ganz klein wenig über ihn hinweg?

Wenn einer mit Sturz und Raptus einsetzt: ist es wirklich so wichtig, wozu und zu welchem Ende?

Geht der Rhythmus nicht über die Uhr? Der Griff nicht über den Begriff?

Ist es wirklich der Ton, Dummkopf, der die Musik macht?

Die „Dame Kobold" läßt keine Gelegenheit verstreichen, über die Unzulänglichkeit ihrer Handlung hinweg von ihrem Dichter Calderon de la Barca zu handeln. Der allerdings ist durchaus ein Edelmann seines nachritterlichen Jahrhunderts. Aber so gewiß es ihm ernst ist mit seinem sehr katholischen Gott, seiner Ethik des blanken Degens und der geschwungenen Federhüte, so gewiß spiegelt sein Auge — nach außen gefangen vom Schauplatz seiner Zeit — zarte Weisheit und quellende Gesichte eines zeitlosen Schauplatzes. Er hat nicht mehr die bedenkenlose Lustigkeit der Situationskomödie und noch nicht die Individuationskraft zum Charakterdrama; so geht sein Humor leise auf lyrischen Sohlen und sein Gram lächelt in halber Sonne. Dieses sein dichterisch-dramatisches Grundbewußtsein, aus der gemeinsamen Wurzel von Tragödie und Komödie aufwachsend, ist in die Calderonschen Menschen noch nicht eingedrungen, umstreicht sie nur erst mit leichtem Rühren. Ihre Luft ist noch durchsichtig und zeigt die Schichtungen. Aber die Seele liegt ihnen schon als leichter Schauer auf der Brust. (Im Don Louis vollends bricht Calderons Zukünftigkeit durch: der abgewiesene Liebhaber wird ihm unter den Händen zum abgewiesenen Liebhaber. Welche Schauspieleraufgabe, hier den Stil nicht zu sprengen!) Da keine Osmose Fabel und Dichtung verschmilzt, muß diese sich neben jener, in deren Fugen und Winkeln ansetzen.

So korrigiert sich schon das Kunst-Stoff-Paradoxon. Hier wenigstens hat Dichtung nicht im Außenseiterstoff, sondern trotz ihm gesiegt.

*

Calderons Fabel windet sich durch eine Drehtüre hindurch, um hundert Irrtümer und Mißverständnisse herum. Und zwischendurch entdeckt der eifernde Don Louis seinen schmerzhaft-komischen Haß gegen das Glas nicht anders, als eine Kreatur Christian Morgensterns, dieses letzten und wundersamsten Barockkünstlers. Zwischendurch enthüllt Cosme lustig-keifend sein ewiges Bedientenschicksal.

Da gewahren Herr und Diener im Dunkeln die Dame Kobold, ein jeder sie mit den Augen seiner Art betrachtend, und tasten sich — gegeneinander plänkelnd — gleichzeitig aneinander in Stellung zu ihr, angstvoll rückwärts der Diener, mutvoll vorwärts der Herr, bis dieser vom Flüstern zum Anruf gelangt ist und mit einem Ruck in ihre Sphäre springt; wo schwingen so deckend Dramatik des Ablaufes und der Situation ineinander aus? (Faust und Wagner, um den Pudel dialogisierend: eine unebenbürtige Parallele.)

Da verweilt Calderon unversehens am Gefühlsweg eines abseitigen Paares, wie es Don Juan und Donna Beatrice sind. Mann und Weib sitzen hilflos nebeneinander, verwirrt und gehemmt durch den zweiten eigentlichen Sündenfall: die Erfindung der Geschlechtssünde. Zarter Stolz bäumt sich vor der Hingabe, von der Zunge gleitet nach innen das Wort. Zwischen ihnen der Raum, die Form, das Wie. Bis das Gefühl endlich die Scham durchbrennt, der furchtsame Funke überspringt. Und erste Berührung reißt sie wieder voneinander. Für nicht lang mehr.

Gefühl zeugt Wort, Wort erntet Stellung, Stellung baut Raum: hier vollzieht sich die Transsubstantiation der Seele, die keine Dimension, in das Bühnendrama, das deren drei hat.

*

Das Theaterwerk, dessen Atmosphäre sich für keinen Augenblick von der des Zuschauerraumes scheiden kann, entledigt sich seiner Atavismen auf geschmeidige Art: da es keine Kulturgeschichte treiben will, nimmt es kurz entschlossen den Stil der hemmenden Erscheinungen an, verwandelt so Fehler vielleicht gar in Reize. (Wobei unter Stil nicht Zeitform, gesehen durch ihr eigenes, sondern gesehen durch unser Temperament verstanden werden will.) Also wird Calderon am Deutschen Theater stilisiert —, überall dort aber, wo der Aparat seiner Zeit mangels Transmission in unser Zeitgefühl leer laufen würde, parodistisch gespielt.

Solcher Verfälschung aus Treue, Verbiegung aus Stilgefühl kommt entgegen, daß das Theater des Calderon das naive Eingeständnis des „Spieles" als ganzes niemals scheut, ja durch Apostrophierung des Publikums die Illusion der Realität willentlich stört.

Hier fügt sich die Drehbühne mit all ihren technischen Schlacken und Geräuschen vollendet in den Dienst einer bewußt desillusionierenden Bühnenromantik. Wenn sie der Handlung vorhanglos in das Nebengemach nachläuft, wird diesmal sogar der Verbindungsgang zwischen den beiden wechselnden Segmenten während der Drehung szenisch ausgenutzt.

Ernst Angel

Ein neuer Regisseur

Von Hans Hildebrandt

Mit der Bühnenbildgestaltung zu Ernst Tollers Szenenfolge „Die Wandlung" am Deutschen Theater zu Stuttgart hat sich eine neue, sehr beachtenswerte Begabung eingeführt. Wilhelm Baumeister, nebst dem ihm besonders nahestehenden Oskar Schlemmer den Stuttgarter modern-expressionistischen Künstlern zugehörig, bringt schon von seiner Tätigkeit als Maler die Vorbedingungen mit, um dramatischen Werken, die nicht Abbilder äußeren Geschehens, sondern Wiederspiegelung inneren Erlebens sein wollen, die sichtbare Formung zu geben. Denn er ist gewohnt, mit den der Kunst der Fläche und der Farbe angestammten Ausdrucksmitteln Gleichnisse zu schaffen, Geistiges zu versinnlichen, ohne den Umweg über die Welt der sichtbaren Wirklichkeit zu beschreiten. Ein Werk wie das Tollers, das mehr glühendes und um seiner Gesinnung willen liebenswertes Bekenntnis denn ein zu dramatisch festgefügter Form verdichtetes Kunstwerk ist, ein Werk, bei dem der Schöpfer selbst noch Mitgerissener, Mitleidender, nicht ein über dem Stoffe stehender Gestalter ist, büßt jede Wirkung ein, wenn der Versuch gemacht wird, durch illusionistische Inszenierung das Geschehen auf der Bühne dem Geschehen des wirklichen Lebens anzugleichen, mit dem es nichts gemein hat und nichts gemein haben will.

Baumeister hat sich denn auch von vornherein auf lediglich symbolische Andeutung beschränkt und die äußerste Grenze der Bühnenbild-Vereinfachung durchweg zu erreichen erstrebt. Zwang hierzu doch neben den sparsamen Mitteln, über die das Deutsche Theater verfügt, auch bereits die Auflösung der Handlung in eine Reihe schnell sich abrollender Szenen, deren Folge durch Einschaltung verwickelter Bühnenbildaufbauten in unerträglicher Weise auseinandergerissen worden wäre. Der Künstler bekundete damit zugleich eine — bei einem ersten Versuch umso höher zu bewertende — kluge Einsicht in die praktischen Forderungen des Theaters. Das nämliche, ohne das schon so einfach und charakteristisch wie möglich gebildete Versatzstück, lediglich den Hintergrund bezeichnend, von dem sich die bewegten Gestalten der Schauspieler heben, mußte fast in jeder Szene genügen. Eine blaugestrichene Holzwand von quadratischem Umriß deutete mit einem seitlich verschobenen Fensterkreuz, das nur eingehängt wurde, das Gemach im Hause Friedrichs an; sie gab die Kammer der Dirne wieder, indem das Fenster in die Mitte wanderte; und ihre Rückseite, mit dunklem Rot bemalt und ein paar Kreideinschriften weisend, wurde zum fahrenden Eisenbahnwagen. Ein Trapez

mit der Schmalseite nach oben war Rückwand des Lazaretts und, auf den Kopf gestellt, Rückwand des Bildhauerateliers, in dem Friedrich an seinem Denkmal arbeitet. Auch die übrigen Versatzstücke wurden in schlichtesten, sehr augenfällig-einprägsamen und nur von fern symbolisierenden Formen gehalten, wie etwa der Drahtverhau für den „Totentanz" oder die orangerote, mit unmittelbar dem Gebrauch entnommenen Faßreifen behängte Scheibe, die nicht die Illusion, wohl aber die Stimmung öden Trichtergeländes wachrief. Einzig das Szenenbild der Volksversammlung versagte die Wirkung. Vor schräg gestellter Wand, in der Ausschnitte mit ungefährer Form stehender Figuren sich fanden, und die nach oben Umrißzeichnungen von Köpfen zeigte, standen ein paar Männer und Frauen, während die Redner nebst Friedrich sich um ein Rednerpult und um einen Tisch für den Vorsitzenden scharten. Dies Bühnenbild stellte ein Kompromiß dar zwischen den Plänen des Künstlers und den Wünschen der Leitung — und war daher, wie jeder künstlerische Kompromiß, verfehlt. Baumeister selbst wollte einen, zum mindesten sehr interessanten Versuch wagen: Er dachte daran, einzig ein Rednerpult auf die Bühne zu stellen und, indem er die Redner in die Reihen des Parketts verteilte und von hier bei Aufruf durch den Versammlungsleiter den Spielplan besteigen ließ, gleichsam das Publikum selbst zur unbewußt mitspielenden Volksgemeinde umzuschaffen. Eine Aufhebung der Distanz zwischen Schauspieler und Zuschauer, die wohl zu weit ging, aber immerhin ein Versuch, den um seiner Kühnheit willen zu erproben sich lohnte.

Alle Versatzstücke, auf strengste und einfachste Architektonik gestellt, nahmen stets nur einen sehr beschränkten Teil der Bühne ein. Nur vor ihnen ward gespielt. Der übrige Raum war seitlich und rückwärts von schwarzen Vorhängen umrahmt, die, immer unbeleuchtet, einen nur erfühlbaren, nirgends zu errechnenden Raum schufen und die quälend düstere Grundstimmung des Werkes vom ersten bis zum letzten Worte festhielten.

Vielleicht entschließt sich auch einmal das Stuttgarter Landestheater, die Bildgestaltungskraft Baumeisters und Schlemmers, der vor Jahren gelegentlich einer Wohltätigkeitsaufführung eine Tanzpantomime aus völlig originalem Geiste inszenierte, bei Aufgaben, die reichere Möglichkeiten bieten, auszunutzen. Es wird es nicht zu bereuen haben.

Der Schauspieler am Scheidewege

Eine Anregung

Von Heinz Herald

Man darf nicht länger verschweigen, daß das Theater sich in einer schweren Krise befindet. Diese Krise hat mancherlei Ursachen, entscheidend für ihre heftige Entwicklung ist aber das immer stärkere Aufblühen des Films in den letzten Jahren. Da bis vor kurzem mit der Hochkonjunktur des Films eine Hochkonjunktur des Theaters parallel ging, so traten die Schädigungen, die das Theater durch den Film erlitt, nach außen hin nicht allzu sehr in Erscheinung — wenngleich Einsichtige die verheerenden Wirkungen der Films auf den Betrieb der Theater schon lange erkannt und, wenn auch erfolglos, bekämpft haben. Nun aber hat sich die Konjunktur für die Theater durch Ueberbelastung, Ueberbesteuerung und anderes mehr bedeutend verschlechtert, während die Hochkonjunktur beim Film, für den nach Oeffnung der Grenzen die Absatzgebiete sich wieder vergrößerten, anhielt: und bald wird alle Welt sehen, daß das künstlerische Theater in seiner ökonomischen Grundlage in Gefahr ist, vom Film vernichtet zu werden. Dabei ist der Kampf, der sich wie gesagt in den ökonomischen Bezirken abspielt und nicht etwa in den künstlerischen, ein sehr ungleicher: denn das Theater, das bessere wenigstens, ist eine Kunst und manchmal auch ein Geschäft; der Film dagegen ist einzig und allein und ausschließlich ein Geschäft — höchstens mit gelegentlichen Ausflügen ins Künstlerische.

Warum aber, fragt man, richtet der Film das Theater zugrunde? Er trifft es an seiner gefährdetsten Stelle: nämlich beim Schauspieler. Auf dem Schauspieler ruht das Theater, viel stärker als auf dem zeitgenössischen Dichter etwa. Ist der Schauspieler nicht mehr mit ganzer Seele bei der Sache, so muß das Theater notwendig verfallen. Und der Schauspieler ist nicht mehr mit ganzer

Seele bei der Sache des Theaters, kann es nicht sein — weil er gleichzeitig Filmschauspieler ist. Um die Schwierigkeit der Lage zu begreifen, muß man sich die Situation des Schauspielers und die Situation des Theaters vor Augen halten: das Theater hat seine Eintrittspreise in einer für das Publikum schon fast unerträglichen Weise erhöht, die dadurch geschaffenen Mehreinnahmen stehen aber in gar keinem Verhältnis zu den durch die Verteuerung aller Materialien, Löhne, Betriebsstoffe entstandenden Mehrausgaben. Die unausbleibliche Folge wäre eine Proletarisierung des auf Gedeih und Verderb mit dem Theater verwachsenen Standes der Schauspieler. Wäre . . . wenn nicht der Film dem Schauspieler die Möglichkeit des — zumeist sehr reichlichen — Nebenerwerbs gegeben hätte. Der Schauspieler steht also vor der Entscheidung: diesen reichlichen Nebenerwerb zu seinem einzigen Erwerb zu machen und ganz zum Film überzugehen, wobei er allerdings, wie die Dinge heute beim Film im allgemeinen liegen, seine Kunst aufgeben müßte, oder er kann, mit einer bescheideneren Existenz vorlieb nehmend, beim Theater allein bleiben. Er schlägt aber gewöhnlich einen dritten Weg ein: er spielt Theater *und* filmt. Dieser dritte Weg scheint natürlich der gegebene zu sein, denn er gibt dem Schauspieler gleichzeitig die künstlerische und die materielle Befriedigung; er muß aber, in der gleichen Weise wie bisher weiter verfolgt, das Theater, wie vorhin angedeutet wurde, in kurzer Zeit zum Abgrund führen. Es ist nämlich nicht möglich — so etwa liegt in Berlin der Fall —, daß mehr als zwei Dutzend Theater und zahllose Filmfabriken auf Monate hinaus vordisponieren, daß sie die Schauspieler von vorn herein richtig unter sich verteilen, sie an bestimmten Tagen oder Wochen freilassen oder beschäftigen. Wäre selbst ein solcher auf Monate hinaus bis ins Kleinste ausgearbeiteter Plan möglich: jeder Tag müßte ihn umstürzen. Sind doch beim Theater wie beim Film stündlich neue Dispositionen zu treffen, verhindern doch tausend Umstände hier wie dort die Einhaltung eines vorgezeichneten Schemas, kann doch schon die Erkrankung eines Einzelnen alle vorgefaßten Beschlüsse auf Wochen hinaus über den Haufen werfen. Es geht bei der heutigen Methode nun mal nicht anders: es muß von Tag zu Tag mit mehr oder weniger Geschick fortgewurstelt werden. Das ist in seiner Wirkung aber so, daß es für den einzelnen Schauspieler wie bisher Zeiten gibt, in denen er proben- und filmfrei ist neben Zeiten, in denen er sowohl Theaterproben wie Filmaufnahmen hat. Erfahrungsgemäß pflegt er dann zu den Filmaufnahmen zu gehen, erstens weil der Film für seine wirtschaftliche Existenz weitaus wichtiger ist als das Theater, zweitens weil er zur Filmgesellschaft in einem viel loseren Bindungsverhältnis steht als zum Theater, also leichter durch einen anderen zu ersetzen ist, und drittens aus dem Gefühl heraus, daß die Filmaufnahme an diesem bestimmten Tage gemacht werden muß, daß er aber die Theateraufführung, die vielleicht erst in Wochen stattfinden soll, durch sein Wegbleiben von der Probe nicht unbedingt in Frage stellt. Hier aber liegt der Trugschluß. Die Theateraufführung wird nämlich nicht durch das Wegbleiben des Einzelnen von der einzelnen Probe, wohl aber durch das Fehlen vieler Einzelner auf vielen Einzelproben ebenfalls endlich in Frage gestellt. Dazu kommt, daß das Filmen die Probendisziplin (Probe hieß früher für den Schauspieler, wie Aufführung, unbedingter Dienst) noch weit über das für die Aufnahmen notwendige Maß hinaus beeinträchtigt hat. So ist es gekommen, daß künstlerisch vollwertige Aufführungen, zu denen eine intensive Probenarbeit notwendig ist, nur noch unter größter Anstrengung und in der doppelt so langen Zeit als früher zustande zu bringen sind. Schreitet die Probenverwilderung aber in den nächsten Jahren im gleichen Grade fort, wie sie es in den letztvergangenen Spielzeiten tat — und alle Zeichen lassen darauf schließen —, so wird in absehbarer Zeit der Augenblick gekommen sein, wo es überhaupt unmöglich ist, künstlerisch ausgearbeitete und ausgereifte Vorstellungen zu zeigen. Was dann kommt, steht deutlich vor Augen: Serientheater, Geschäft um jeden Preis, Auflösung des Ensembles, Verschwinden der Dichtung von der Bühne.

Wem, frage ich, ist mit dieser künstlerischen Verelendung des Theaters gedient? Dem Schauspieler etwa? Der wirtschaftlich schwache wird, wenn er nicht in dem dann auch überlaufenen Film unterkommt, engagementslos sein, der berühmte seine Rolle in einem öden Geschäftsstück an hundert Abenden hintereinander spielen müssen. Er wird seine Kräfte nicht wie er es heute tut, an vielen Dichtungen erproben, aus vielen Dichtungen zu sich zurückströmen lassen können. Das Theater wird — wie in Amerika und England schon heute — aufgehört haben eine Kunst, er, der Schauspieler, wird aufgehört haben, ein Künstler zu sein. Eine Entwicklung, die nur durch die immer neue Berührung mit der Kunst entsteht, wird er jedenfalls nicht mehr haben: es sei denn die zum Virtuosen. Wen reizt es?

Es gibt aber, glaube ich, einen Weg, der der Kunst das Theater, dem Theater den Schauspieler, dem Schauspieler die Schauspielkunst erhalten kann, ohne daß der Schauspieler auf seine ihm nun einmal

notwendigen Filmeinkünfte verzichten muß (wozu ihm zuzureden doch müssig wäre). Da hier nur ein radikaler Entschluß nützen kann, möchte ich vorschlagen, diesen Weg zu gehen. Er erhielte dem Theater, wenn auch unter Opfern, die künstlerische Lebensmöglichkeit.

Der Vorschlag lautet kurz folgendermaßen: Die Schauspieler teilen sich in zwei Gruppen, von denen die eine von Januar bis Juni spielt und von Juli bis Dezember filmt, die andere umgekehrt von Januar bis Juni filmt und von Juli bis Dezember spielt. Die ersten Schauspieler müßten über beide Gruppen gleichmäßig verteilt, Darsteller, die sich irgendwie ersetzen, in jeder der beiden Gruppen vertreten sein. Ein Nachteil, der einzige, springt sofort ins Auge: das jedesmal zur Verfügung stehende Ensemble würde an Individualitäten ärmer werden. Aber es gibt bestimmt auf bescheidenem Posten genug begabte Schauspieler, denen Größeres als bisher anvertraut werden kann. Dagegen die Vorteile. Für das Theater: eine klare Disposition, die Möglichkeit künstlerischer Probenarbeit mit unverbrauchten, unabgelenkten Kräften, mit denen wieder die Erstaufführungsziffern von früher zu erreichen wären. Für den Schauspieler: große Einnahmen im Filmsemester, eine ungestörte künstlerische Arbeit, die in Ruhe bis zur Reife geführt werden kann, im Theatersemester. Für den Film: ebenfalls eine ruhiger laufende Arbeit auf Grund nun möglicher langer vorher abgeschlossener Verträge. Natürlich müßte es dem Schauspieler, der keine Neigung oder Begabung zum Filmen hat, freistehen, beiden Ensemblegruppen anzugehören, müßte der Schauspieler, der mit weniger als sechs Filmmonaten auskommt, die Möglichkeit haben, für mehr als sechs Theatermonate abzuschließen. Es wird in vielen Fällen auch denkbar sein, daß der Schauspieler im Filmhalbjahr an den Abenden seine alten Rollen weiterspielt, da er durch den Film ja meist nur den Tag über in Anspruch genommen ist; nur bei Neuaufführungen, die Proben beanspruchen, darf mit ihm während der Filmmonate in keinem Falle gerechnet werden. Dagegen: es muß völlig ausgeschlossen sein, daß er im Theaterhalbjahr filmt, auch an probenfreien Tagen. Noch so große Angebote in Bedrängnis geratener Filmfirmen dürften ihn verleiten. Und hier bedarf es, neben der Schranke in seiner eigenen Brust, auch noch der äußeren Schranken: Schauspieler, Theaterdirektoren und möglichst auch Filmleitungen müßten zusammenstehen, um den für lange Zeit von jeder Mitarbeit beim Theater und beim Film auszuschließen, der dieses unbedingte Gebot, auf dem alles ruht, durchbricht.

Soweit der Vorschlag, den ich hiermit zur Diskussion stelle. Es wäre sicherlich möglich, ihn weiter auszubauen und zu vervollkommnen. Die Stunde fordert eine Entscheidung. Und alles muß getan werden, um die bedrohte Theaterkunst, die in Deutschland zwei Jahrhunderte lang unter Mühsalen sich entwickelt hat, vor ihrem sicheren Untergang zu retten.

Willi Handl †

Willi Handl ist, in noch jungen Jahren, aus dem Leben geschieden. Mit ihm starb ein Mann, dessen Kritiken zu lesen immer eine Freude und eine Bereicherung gewesen ist. Er stammte aus Wien und hatte erst seit wenigen Jahren seine Tätigkeit nach Berlin verlegt. Den Wienern mag seine Art norddeutsch-sachlich erschienen sein, in unserer nüchternen Umgebung wirkte sie süddeutsch-warm. Er war ganz uneitel: seine Kritik war ihm durchaus nicht wichtiger als das Kunstwerk, das er beschrieb.

Er hatte ein gutes Gefühl für das Neue und Junge, soweit es irgend einen eigenen Wert besaß — und er protegierte es nicht etwa aus der Aengstlichkeit heraus, sich zu irren, zu spät zu kommen. Sein Blick war nicht nur auf dichterische und schauspielerische Begabungen gerichtet, er erkannte auch etwas, das noch heute für die meisten anonym ist: einen Theaterstil, die Atmosphäre einer Aufführung, das Typische einer Regie.

Wir Jüngeren — Dichter, Schauspieler, Regisseure — werden ihn im Gedächtnis behalten.

H. H.

